10220

XXXV — D 8

Digitized by the Internet Archive
in 2016

https://archive.org/details/estrattodelloper00quat

Cicognara

ESTRATTO DELL' OPERA

INTITOLATA

IL GIOVE OLIMPICO

OSSIA

L' ARTE DELLA SCULTURA ANTICA

CONSIDERATA SOTTO UN NUOVO PUNTO DI VISTA

Opera che comprende un saggio sul gusto della scultura Policroma, la spiegazione analitica della Toreutica, e la storia della Statuaria in oro e in avorio presso i Greci e i Romani, con la restituzione dei principali Monumenti di quest' Arte, e la dimostrazione pratica, o la rinnovazione de' suoi processi meccanici del signor QUATREMÉRE DI QUINCY Membro dell' Instituto, dedicato al RE.

(*Parigi presso* FIRMINO DIDOT 1815. *in foglio*.)

VENEZIA PER IL PICOTTI 1817.

Presso GIO. GIACOMO FUCHS Calle di Canonica

AL SIG. MARCHESE

ANTONIO CANOVA

Amico dolcissimo.

Occupato come io sono intensamente a produrre l' ultima parte del grandioso lavoro della mia Storia della Scultura, *e convinto che siffatte opere necessariamente vogliono lungo spazio di tempo e qualche riposo, ho posto ogni cura acciocchè i brevi e opportuni interrompimenti non siano alieni dall' unico e continuo oggetto de' miei pensieri.*

La lettura che ho fatto dell' opera classica e grandiosa del sig. Quatremére, la quale ha per titolo Le Jupiter Olympien, *mi fece nascere il desiderio di gittarne in carta un estratto affine di renderne conto alla prima società d' uomini chia-*

rissimi nelle lettere e nelle scienze che forma il decoro principale di questa città; e ciò per non differire più lungamente a questi la soddisfazione di conoscere quanto profondi ed estesi sieno i lumi e la critica di così chiaro ingegno, e per la difficoltà che hanno a circolare in commercio libri di molto costo, e di gran mole, com' è la splendidissima edizione di quest' opera, conoscendo inoltre come sarebbe stato difficile tenere a bada l'impazienza dei dotti in un oggetto di tanto interesse, se ne avessi prodotto a poco a poco in guisa di frammenti altrettanti piccoli estratti sui periodici giornali d' Italia.

Non era però mio divisamento render di pubblico dritto questo tenue lavoro, ma mi è sembrato di non dover oppormi a un desiderio che mi si è reso manifesto da molte parti, e ho creduto di poter rendere in tal modo un omaggio al merito altrui senza mettere in alcuna evidenza la modesta qualità di compilatore, giacchè mi sono unicamente proposto un estratto e non un' analisi critica di quest' opera.

Ma volendo presentare ai lettori sotto l'aspetto migliore questa piccola fatica, ho divisato di offrirla al miglior amico che abbia in Italia il dotto autore, a voi cui sì dolce sul labbro suona la lode che larga e a pieno cuore tributate a' begl' ingegni d'ogni nazione, a voi che sì spesso mi teneste parola di lui, e che più d'una volta mi confessaste con quel candore, che è dote dell' anima vostra, di professare al sig. Quatremére una riconoscenza senza confine, poichè da nessuno vi venne infuso mai tanto coraggio a perseverare nella direzione de' vostri studj, allontanandovi dalle tristi pratiche de' vostri contemporanei ne' primi anni del vostro operare, quanto dalla maturità del suo consiglio.

Il solo merito adunque che può avere questo mio lavoro sta nel pensiere di farne a voi dono, egregio amico, che nel formare lo splendore dell' età nostra e della nostra patria, se non avete chi vi superi nel valor dell' ingegno e della mano, difficilmente anche si troverà chi ade-

guar vi possa nelle divine doti del cuore, cosicchè dovrà ritenersi per molto onorato e felice chi ha il vanto di segnarsi col nome di

Venezia 22 Aprile 1817.

Vostro affettuoso amico,
e sincero ammiratore
Leopoldo Cicognara.

ESTRATTO

DEL PRIMO E SECONDO LIBRO.

È comparsa recentemente alla luce una grandiosa e nuova opera sulle antiche meccaniche dell'arte della scultura che ha per titolo il *Giove Olimpico*, prendendo appunto nome dal capo d'opera dell'arte eseguito dal primo maestro della greca scultura. I più dotti archeologi fino a questo momento si applicarono profondamente a interpretare il significato dei monumenti, e gli storici delle arti diedero tutta l'opera al conoscere gli effetti delle cause senza indagare le meccaniche dell'esecuzione, cioè il modo pel quale vennero costrutti i prodigiosi lavori di cui son piene le memorie di Plinio, di Pausania, e degli altri scrittori delle antichità.

Il sign. Quatremére de Quincy segretario della regia accademia di Francia per la classe delle arti è l'autore dell'enunciata opera, e se non si estende completamente

su tutte le meccaniche discipline applicate alla scultura, ha tentato almeno di esaurir quella parte sì grandiosa e sì ricca che ad un tempo era ancor la più oscura, e i di cui creduti singolari artificj erano stati costantemente un mistero per tutti gli studiosi delle curiose e interessanti materie antiquarie, cioè la scultura criselefantina, ossia l' unione dell' avorio e dell' oro nei colossi dell' antichità, alla quale siam debitori della celebrità del Giove Olimpico, e della Minerva di Atene, e a lui più che ad ogni altra pratica forse Fidia è debitore della sua fama immortale.

Il signor Quatremére che all' esercizio delle arti unisce le più profonde cognizioni di queste teorìe, era più d' ogni altro in caso di non isbigottirsi in un lavoro che non poteva assumersi da chi fosse affatto straniero di tali pratiche, e da chi non fosse dotato di quella copiosissima e paziente erudizione sì necessaria per ispigolare nel quasi deserto campo delle autorità che ci rimangono tutti quei documenti atti a comprovare il suo assunto; poichè tutti gli an-

tichi scritti sui trattati delle arti sono da compiangersi fra le cose perdute. Egli ha prodotto un grandioso volume, che gli eruditi non meno che gli artisti riceveranno come il tributo di uno de' più chiari ingegni di questa età nostra, non trovandosi un tratto pur solo in questa lunga fatica nel quale l'autore non retribuisca il suo a ciascuno, e non faccia onorevol menzione de' chiari uomini che trattarono simili argomenti con quella critica imparziale che si associa così felicemente alla più fina urbanità, senza far torto alla più luminosa evidenza.

Singolarmente poi sarà grato in Italia questo lavoro, poichè preceduto il nome dell'autore da quella giusta opinione che meritano non tanto il suo amore per le arti nostre, quanto il suo affetto riconoscente pel cielo Italiano ove in questi nobilissimi studj allevato contrasse legame di candida amicizia col Fidia vivente. Ma più d' ogni altra favorevole e giusta prevenzione, serviranno a meritargli accoglimento distinto da tutti i sensati Italiani gli scritti

pubblicati ormai da sì lunghi anni, che dubbia non potrà esser mai presso i posteri la sua fede, nè a lui potrà mai applicarsi la favola dell'uomo e del satiro, poichè fino dal 1796 non come suol dirsi alla macchia, ma senza mentire nè il nome, nè i tipi, pubblicò le conosciute sue lettere *sul pregiudizio che ne verrebbe alle arti*, e *alla scienza pel traslocamento dei monumenti d'arte, per lo smembramento delle accademie, e il saccheggio delle collezioni, gallerie, musei ec.* e trattando questa materia assai delicata in quei tempi con quell' ardimento che era proprio di pochi, pospose ogni suo particolar interesse al generale vantaggio, lasciò da parte ogni spirito di partito o di nazione, e trattò questa causa come l'avrebbe trattata un onesto e coraggioso Italiano; che se non fu vittoriosa la sua opinione, la dura esperienza adduce ben di frequente il convincimento che la ragione pur troppo non basta dinanzi al tribunal della spada o fra i raggiri della corruzione, per quanto sia clamorosa la voce dell' onesto e del giusto.

Leggendo il viaggio di Pausania per le città della Grecia, non può non destarsi vivissimo desiderio di aver sott' occhio la più parte di quei celebri monumenti che lo storico talora descrive minutamente, e talora con pochi tocchi abbandona ai ristauri d' una vagante immaginazione; e non impossibile impresa sarebbe in fatti di porre a quel testo, in tante parti per noi prezioso, le tavole che presentassero delineate le cose tutte che nelle pagine del Greco autore si ritrovan descritte. Ma una simile impresa non sarebbe mai propria d' un solo ingegno, nè di una privata fortuna. Il sign. Quatremére ha però dimostrato in gran parte come si potrebbe soddisfare questo desiderio; e la restituzione dello scudo d' Achille presa dall' omerica descrizione, posta nel principio della sua opera come per saggio, viene seguita da quella della cassa di Cipselo, del trono d' Apollo in Amiclea, del Giove Olimpico, della Minerva d' Atene, dei troni di Giove a Megalopoli, e a Patra, di quello di Minerva Alea a Tegea, di Bacco a Sicione, di Latona a Man-

tinea, di Esculapio in Argo, ed in Epidauro, della statua colossale di Giunone in Argo, del trono di Cerere e Giunone ad *Accacesium*, e di quello delle grandi Dee a Megalopoli, della tavola dei Giuochi olimpici nel tempio di Giunone in Olimpia, del carro di Nettuno e d'Anfitrite a Corinto, tutti monumenti da Pausania descritti, cosicchè procedendo colla saviezza delle conghietture ove mancano gli oggetti reali, e col sussidio di quel poco che esiste investigando il molto che fu distrutto, si potrebbe con una serie d'industri e diligenti collaboratori talmente fregiare d'interessanti e giustificati disegni il viaggio di Pausania, da accrescere immensamente il diletto degli eruditi senza bisogno di farne per questo un romanzo pittoresco, od un poema.

Trattano le sei parti in cui è divisa quest'opera, del gusto della scultura policroma degli antichi, e della toreutica o scultura in metallo presso i medesimi: della statuaria criselefantina, ossia scultura in oro ed avorio fino al tempo di Pericle, del-

la stessa fino all'epoca di Fidia, e conducendo queste ricerche dopo il secolo di Pericle fino al regno di Alessandro, e fino al secolo di Costantino, termina l'autore colle dimostrazioni intorno alle pratiche di questo ricchissimo e particolar modo di statuaria. Tutto il lavoro è ornato a maggior chiarezza con 31 tavole disegnate accuratamente, nelle quali oltre i progetti dedotti dalle descrizioni più classiche degli scrittori sono anche delineati non pochi monumenti che hanno servito ad avvalorare viemaggiormente le sue conghietture.

Precede a questa divisione un discorso preliminare, nel quale l'autore candidamente confessa che la felice inspirazione d'imprendere questo lavoro gli venne in Italia, e particolarmente a Roma, ove lunghi anni visse, e gravi e proficui studj vi fece, e unì le pratiche alle teorìe di modo che non gli è certamente applicabile ciò che si addice sì bene a tanti moderni scrittori al dire di Plinio: *de sculptore, pictore, fictore nisi artifex judicare non potest ec.* Parla dello stato in cui trovò le arti nel

principio del pontificato di Pio VI., e descrive il vario effetto che ricominciava a produrre l'imponente spettacolo dell' antichità che da qualche tempo si riguardava come un patrimonio di ricchezza sterile, e d' indolente ambizione, ed espone come riprese allora i suoi diritti non solo sull' immaginazione, ma sulle pratiche degli artisti, poichè certamente l'esaltamento che andavano ogni dì più cagionando in tutti gli animi i preziosi resti delle dissepolte antichità, solleticando il pensiere colle rimembranze della passata grandezza faceva realmente risplendere nei tempi presenti un lampo di quella luce vivissima rischiaratrice de' secoli che più non sono, dal che trasse anche l'autore tutto il coraggio opportuno per riescire in impresa cotanto difcile e laboriosa.

Quindi deducendo con molta ragione da' preziosi resti delle antichità che ci sono rimasti qual dovesse essere la squisitezza del lavoro di quelli che stettero negli aurei secoli all'ammirazione del mondo come canoni e tipi del sublime e del bello, e avva-

lorato dalle descrizioni de' classici più accreditati finì col convincersi che i resti visibili a' nostri giorni delle antiche sculture non sono che deboli frammenti salvati dal naufragio, e che la moltitudine delle statue illese dalle ingiurie del tempo possono compararsi a una posterità illegittima, e a un popolo d' ombre, a fronte di ciò che esser dovevano i loro originali. Senza speranza di più rivendicarle perirono tutte le opere più classiche che per natura della materia pagarono il tributo fatale alla cupidigia o alla distruzione, cosicchè i marmi destinati sovente a ripetere e moltiplicare ciò che il bronzo, l'avorio, e l' oro avevano espresso con tanto celebrata originalità, non sono il più spesso che copie di più famose produzioni, e talvolta opere d' artisti oscuri. Risalendo pertanto dalle cose conosciute alle ignote, e dagli effetti alle cause potè facilmente conoscere l'autore che gli rimaneva un vastissimo campo a percorrere, e tanto più ampio, quanto che il dottissimo Winckelmann, a cui siamo debitori del maggiore impulso che abbiano in

questa età nostra ricevuto gli studj delle antichità, non penetrò molto addentro nelle varie divisioni delle meccaniche della scultura, e pochi lumi diffuse intorno ai diversi modi di lavoro in queste produzioni, e alle loro diversità di gusto, di effetto, e di composizione.

Pochissimo ajuto per conseguenza potendo trarre da questo illustre predecessore, meno ne ritrasse dalle opere del C. di Caylus, che avendo anche dirette le sue ricerche sulle antiche meccaniche dell' arte, passa di volo sulla statuaria criselefantina, e tutt' al più nel parlare delle statue d' oro e di avorio non s' arresta che per dinotare con sinistra prevenzione il loro supposto cattivo effetto. Le dotte dissertazioni del sign. Heyne su questo argomento non gli servirono all' uopo se non che per confutarne alcune opinioni al fine dell' opera, e non seppe dissimulare la poca avvedutezza del signor Paw nelle sue critiche a Plinio e Pausania, attribuendo loro persino errori di criterio, e mettendo a carico di questi autori lo stesso silenzio. La sola

esperienza è quella che ha insegnato ai moderni dopo smarriti i trattati delle antiche meccaniche a descrivere i modi d' ogni ingegnoso artificio: ma nel momento che l' arte era in tutto il suo splendore quei primi storici contemporanei colpiti dall'effetto imponente non attesero che a parlar delle cose, e non è meraviglia se tacquero sulle pratiche che erano allora a tutti cognite, cosicchè molto accorgimento è duopo in questa età nostra onde riunire da ogni passo degli antichi scrittori una qualche certezza, e se così scarse notizie trar possiamo ove parlano, a più ragione bisogna andare a rilento, e sospettar di fallacia qualunque induzione far si volesse dal loro silenzio.

La scarsezza di queste nozioni pratiche, e la celebrità di alcune opere colossali eseguite da tempi antichissimi fino alle epoche di Fidia e di Policleto, opere di una meccanica tanto diversa da quella che si conosce in una semplice statua di marmo o di bronzo, misero a prova la diligenza e lo studio del sign. Quatremére per tenta-

re ogni mezzo onde riconoscere nella riunione di varie materie, e di varie parti quel più antico, e forse più insigne genere di scultura ch' egli abbraccia sotto la denominazione di toreutica, e con molta profondità di esami e di dottrine sostiene riconoscersi particolarmente nella scultura criselefantina, quasi come una specie della toreutica. Per le quali cose si rilevano tante incertezze e controversie che hanno agitato finora gli eruditi, e medianti queste nuove ricerche si porta gran luce sull' origine e sulla vera storia delle arti dell' antichità; e da ciò anche deriva che molti commentatori hanno falsamente interpretate tante antiche descrizioni di monumenti, mancando delle idee fondamentali di questo genere dell' arte, e ignorando il gusto di composizione particolare di queste opere. Coloro poi che non ebbero altro merito che il nudo esercizio materiale della lingua, non poterono esser capaci di veder questi oggetti secondo il loro aspetto originale, e condussero chi ebbe in loro fidanza lunge dal vero, fino a credere tra

loro interamente separate alcune parti d' un tutto riccamente composto e riunito, come lo erano infatti quei troni, o quei gruppi insigni non tanto per lo splendore della materia, che per la dimension colossale, i quali sappiamo aver esistito in tutti i primarj templi della Grecia. Quindi per guida al suo scopo più che per fare un soverchio apparato de' monumenti dell' antichità, de' quali non ci rimangono che semplici tradizioni, l' autore riproduce una serie d' oggetti di tanta importanza per la storia dell' umano ingegno, che non possiamo a meno di non consolarci in qualche maniera dopo la perdita di queste preziosità: e benchè modestamente egli più volte ripeta che in tali sue ingegnose riproduzioni di monumenti non debbe attendersi che egli possa mai farne rivivere la bellezza, o il merito intrinseco, nulla meno riesce istruttivo e gratissimo quel porci sott' occhio una visibile serie di composizioni pienamente conformi ai passi degli storici; e se di rado talvolta, ove meno lo assistono le descrizioni, riceve non lieve sussi-

dio da una colta immaginazione, ricordiamoci che diletta maggiormente un sogno verosimile, di quello che la perpetuità di veglie stucchevoli che ci lasciano in una eterna dubitazione.

In questo medesimo discorso preliminare prendendo ad osservare le abitudini e le convenzioni che formano sempre il gusto dell'età o delle nazioni, egli risponde assai giudiziosamente a tutti coloro che sembrano voler rimproverare ai Greci questo ricco e singolar modo di costruzione, mediante la riunione di varie materie, e dell' oro e dell'avorio particolarmente, come non proprio strettamente dell' imitazione della natura (primo oggetto dell' arte), e come tendente a distrarre dall'ammirazione del vero bello delle forme colla fulgidezza e preziosità della materia; poichè non essendo a noi nota la scultura degli antichi fuorchè per opera dei soli marmi, e di pochissimi bronzi, vale a dire col mezzo d' una delle sue minime parti, il gusto dei moderni naturalmente si è formato su questa sola, che dai preziosi resti ammirati tuttora

dettò le leggi ed i canoni del nostro gusto. Le opere che servirono unicamente ai nostri studj fecero sui sensi un'impressione assai maggiore delle altre produzioni che non esistono più, le quali col debole mezzo delle descrizioni non danno mai luogo ad alcun paralello, siccome anche riportandosi alla semplice lettura appariscono eccessivamente sopraccaricati d'ornamenti quei troni e quei gruppi che poi per gli esempj prodotti e delineati veggiam che nol sono, dal che deriva il desiderio che altri traendo coraggio da questa intrapresa moltiplichi così il solo modo di ottenere qualche sorta di confronto ingegnoso e un pò meno astratto colle altre produzioni che ci rimangono.

Lo stesso sig. Heyne nella sua dissertazione sulla cassa di Cipselo non dubitò di decidere che *questa mescolanza di diverse materie in un'opera stessa, proscritta dal gusto più fino, era molto gradita a' primi tempi dell'arte:* che se il dottissimo archeologo rifletteva che non fu mai tralasciata, e che senza interruzione progredì a

far la delizia de' secoli di Pericle e di Alessandro, forse non avrebbe osato di sentenziarla di proscrizione, e d' indicarla come gradita soltanto ai primi tempi dell' arte. Aggiungansi in risposta ad ogni censura tutte quelle considerazioni che far si possono sulla natura de' soggetti, sui motivi per cui furono eretti i monumenti, e su tutte quelle relazioni materiali e intellettuali colle quali dovevano combinarsi; e si vedrà che se le opere miste di varie materie, apparenti di vario colore, e connesse di varie parti ottennero gli elogi e l' ammirazione di tutti gli uomini grandi e di gusto squisito da Pericle fino a Giuliano Imperatore, che poterono vederle co' loro occhi propri, fra le quali si ascrivono i capi d' opera di Fidia, e di Policleto, non debbono temere il biasimo di chi, non avendole mai vedute, non potè formarsi giustamente un' idea di tanta bellezza.

E se le religioni di tutti i popoli della terra sono state i più possenti motivi per le più classiche produzioni dell' arte; e se mutuamente il culto e le arti hanno re-

fluito l'una sull'altra i loro possentissimi influssi, si conoscerà come le statue colossali d'oro e d'avorio delle divinità hanno un diritto pel consenso dei lunghi secoli in cui furono rispettate ad asser poste in prima linea fra i portenti più classici dell'ingegno umano.

Entrando l'autore nella prima parte ad esaminare il gusto degli antichi per la scultura policroma, divide in undici capitoli ossia paragrafi questo libro, percorrendo una quantità di varie costumanze presso dei Greci tutte tendenti sempre a giustificare che all'eleganza, e al decoro non disconvenne poi, come si crede sì facilmente, la varietà delle materie e dei colori nei monumenti.

Siccome nell'infanzia delle arti, e della civiltà delle nazioni riscontrasi molta rassomiglianza nelle produzioni, dello stesso modo che i semi si rassomigliano tra loro assai più che nel fanno le piante che da quelli germogliano, raffigura così una tendenza generale dei popoli primitivi a preferir la scoltura ad ogni altra produzione,

che imiti la natura, ed attribuisce questa predilezione alle prime idee degli oggetti e più precise, che si sviluppano in noi pel senso del tatto; e siccome poi il colore dei corpi vivi imprime una sorte di vera dilettazione al senso della vista, non è strano che fosse immediatamente applicato a queste prime opere, per quanto imperfettamente si voglia, giacchè per l'occhio di un selvaggio, o d'un fanciullo esprimesi in quello l'immagine della vita, e nessuna illusione loro sembra essere più intera quanto l'unione del colore, e del rilievo riguardati come il sommo della imitazione; ricorda in questo proposito quella specie di bassi rilievi colorati degli Egiziani, sui quali l'occhio dello spettatore rimane indeciso fra i contorni dello scultore, e l'intonaco del pittore; e il lavoro singolare fatto sugli inviluppi delle mummie, e sulle casse di sicomoro che le racchiudono, in cui le operazioni delle due arti si riuniscono, e si confondono. E dal libro della Sapienza si rileva quanto fosse l'effetto, che l'unione di questi due generi d'imitazione produ-

ceva sui sensi, ove si legge: *Effigies sculpta per varios colores, cujus aspectus insensato dat concupiscentiam*: effetto rimproverato da Ezechiello agli Israeliti allor quando adorarono le imagini de' Caldei e degli Egiziani.

La Grecia che derivò tante pratiche da questi popoli, ne trasse egualmente i primi modi e le forme, e l'esterno de' più antichi suoi simulacri; e malgrado che giunse a quella perfezione d'imitazione di cui pur ci rimangono insigni memorie, si conservarono però per lunghi secoli i vecchi idoli informi, o collocati sui più moderni troni, o presso gli stessi colossi d'oro e d'avorio, quantunque questi ultimi si riguardassero come capi d'opera dell'arte; anzi gl' incensi dei devoti e le offerte erano profuse ai primi, mentre ai secondi soltanto si rivolgeva la sterile ammirazione e lo sguardo dei conoscitori. Tutto ciò è percorso con erudita rapidità, e confermato dalla autorità di tutti gli storici, e dei viaggiatori.

Passa ad esaminare i simulacri vestiti, e

le statue panneggiate di vere stoffe riconosciute presso tutte le nazioni del mondo, e traendo anche qui le prime nozioni dalle sacre pagine, ricorda i sacerdoti Caldei riferiti da Baruch, che spogliavano i loro dei per rivestirne i figli e le mogli, levando persino a questi idoli le corone, delle quali la divozione aveva lor cinta la fronte.

In fatti, per quanto l'uom faccia, non sarà mai possibile ch' ei fondi altrimente le esteriori dimostrazioni del culto, che col mezzo di segni sensibili; nè possono mai queste pratiche e questi segni avere altra origine, che dalle affezioni, e dalle abitudini sociali. I modi di esprimersi colla divinità non furono, nè possono essere mai diversi da quelli con cui l'uomo si espresse coi suoi simili. Per essere verso di quella riconoscente, la fece intervenire alle sue feste; per esserle sommesso si prostese, e gli offerse tributi; per ottenerne le grazie l'invocò colle offerte, e coi voti; e impiegò per mostrarsele affezionato tutte le testimonianze, che l'amore suggerisce per piacere all'amante. L'uomo abbracciò il suo

idolo, lo coronò, l'adornò, e lo vestì degli abiti più pomposi, e più ricchi.

Dandosi così un' alta idea della potenza divina, quanto più era ricco il simulacro, ed augusto l'altare, la religione non pose sulle prime tanta cura di subordinare i suoi interessi alle convenienze dell' arte, e si conobbe soltanto come fosse duopo di aumentar la speranza, e la confidenza degli adoratori. Tertulliano cita le ornatrici delle divinità: *suas habebant ornatrices*, e i damigelli degli dei: *vestitores divinorum simulacrorum*.

Molti di questi idoli, le cui teste e braccia erano di legno, o di metallo, talvolta di bronzo, o di marmo, furono veduti anche da Pausania, e la stessa Minerva Poliade d'Atene era di questo numero, e la celebre cerimonia, che poi rimase del Peplo, non era in effetto che una commemorazione del rivestirsi che si faceva periodicamente con molta pompa l'antico idolo. Così era la Minerva Agelaja a Troja, la Giunone Olimpica, e abbiamo anche traccie di drapperie di cui venivano coperti simulacri e statue

intere, come la tunica lavorata dalle Spartane ogn'anno per l'Apollo Amicleo, la famosa statua di bronzo in Elide, coperta di vestimenta ricchissime, e da ciò forse denominata il Satrapo, la statua di Lucina a Egìo coperta di un leggerissimo velo, e molt' altre che riconfermano una costumanza passata da' Greci ai Romani in quelle loro antiche *imagines* o ritratti di famiglia eseguiti in cera, custoditi negli armadj, e vestiti di vere stoffe, che portavansi nei funerali, o tenevansi come memorie carissime. Così dicasi del Giove Capitolino coperto di vera porpora nelle cerimonie trionfali, e del pallio purpureo di Venere, di cui narra Vopisco che fu momentaneamente tolto alla Dea, per coprirne Sesto Giulio Saturnino mentre fuggiva dalla pericolosa dignità imperiale. E non ispiacerà all'autore che si aggiungano da noi le statue nei misterj Eleusini vestite di veri panni, di cui narra Temistio: *quam vero Propheta iste reservavisset vestibula templi, et tunicas circumjecisset statuae, illamque ornasset, et abstersisset in omni parte*. Le quali costumanze senza alcuna in-

terruzione vennero sino a noi, malgrado che le arti rinascessero con tanta esperienza e con tanto splendore. Noi siamo sempre gli stessi, nè per variare di tempi si variano gli effetti de' sensi, o i bisogni del cuore. Le storie di ogni età ci ripetono presso a poco i medesimi avvenimenti. Noi leggiamo ora dei Greci ciò che un altro popolo da qui a parecchi secoli leggerà di noi. Un Cristo di Margaritone, o una Madonna che si creda dipinta da San Luca, hanno più incenso e più voti di un Cristo di Guido, o di una Madonna di Rafaello; e figure colorate di alto, e basso rilievo, e di ogni materia, e di ogni grossolano o diligente artificio veggiamo pur sempre portarsi processionalmente o esporsi nei templi, e sugli altari, di ricchissime stoffe adornate, e di gemme, e di corone variate, nelle quali le arti ed il gusto non sono certamente chiamati a consulta.

Passa l'autore in rivista le antiche divinità più celebri scolpite in legno, che prima dei marmi servì alla modificazione dell' arte, come lo attestano le antichissime opere

Egizie: e indipendentemente dalle antiche *bettilia* in Megara, Pausania riconobbe nel tempio di Minerva due statue d'Apollo in legno di opera Greca a imitazione delle opere Egiziane. Non avvi divinità, che non avesse il primo suo culto nei simulacri di questa talor povera, e talor anche preziosa materia, poichè non fuvvi specie di legno che non servisse allo scultore, e il cipresso, l'ebano, il cedro, la quercia, il lotos, il sughero, il tasso, l'olivo, l'abete, il fico, la vite ec., ed ove non era interamente di legno l'esterno lavoro, lo era per lo più l'interna tessitura, o vogliam dirne l'anima, come la celebre Diana Efesina, di cedro secondo Vitruvio, d'ebano secondo Plinio, difficilmente però riconoscibile, giacchè lustrazioni perenni, e libazioni, e injezioni d'olj resinosi per conservarla, l'avevano tanto annerita, che a questo colore alterato dal tempo s'attribuisce dal Menetrier l'essersi fatte tante copie di questo famoso idolo in marmo nero.

Non abbandona il sign. Quatremére l'argomento di questi primi antichissimi monu-

menti scolpiti in legno senza far le più giudiziose osservazioni sui marmi di Egina, che hanno dato luogo a tante eruditissime ricerche, e discussioni, e formano oggi una delle particolari ricchezze della galleria di Baviera. Gli si debbe qui la giustizia di riflettere, che sino dal 1806 egli diede i primi cenni delle sue sagacissime induzioni intorno questi marmi, in una memoria, mentre soltanto nel 1811 furono scoperte le quindici statue nell'isola di Egina, che tolgono ogni ambiguità su questa materia, e il sig. Fauvel console di Francia a Atene trasmise pochi segni di alcuna di queste statue al sign. Quatremére, mentre era di già stampata la sua prima tavola di monumenti della scuola d'Egina, che servono a confermare ciò che egli aveva già prima dimostrato con molta evidenza: vale a dire, che questi marmi chiamati da Quintiliano *duriora, et tuscanicis proxima*, non sono punto esprimenti alcun costume locale, e alcuna moda temporaria di vestimenti, e che la loro esecuzione diligente, e laboriosa non attesta neppure infanzia, o imperizia d'artefice,

ma che quel genere, in cui è riunito un ammasso di difetti, e di bellezze espresse con un carattere originale, un gusto di scuola, uno stile dominante, escludono affatto l'idea di copie fatte e migliorate nei tempi posteriori dell' imitazione. L' affettazione nei profili, nel sorriso, negli occhi, nei capegli, nelle barbe; la contrazione, ed il secco opposto al grandioso, e al corretto di Fidia, l'andamento minuto compassato, simmetrico e affettato delle pieghe, tutto ciò attesta uno scopo proveniente da una causa, che l' autore ascrive all' imitazione, che gli Egineti fecero costantemente delle antiche statue di legno, la cui materia si prestava più facilmente del marmo a contraffare le pieghe artificiali de' più antichi simulacri vestiti di stoffe. Aggiungasi che questi marmi erano per una maggiore imitazione anche coloriti, come lo attestano i pochi resti da me veduti avanti il loro ristauro, cosicchè col più difficile meccanismo dello scarpello, imitandosi gli antichissimi oggetti della pubblica venerazione, si mantennero ad un tempo, e più care le me-

morie dei fasti della religione, e perpetuossi la tradizione delle prime abitudini dell' arte.

Rapidamente passa in rivista lo storico i varj generi di materia impiegati nel lavoro delle statue, e dopo aver citato tutti i passi dei classici, che fanno autorità per l' uso delle moltiplici specie di legno, parla nello stesso modo dei metalli, dell' avorio, delle ossa, della calamita, dell'ambra, dell' incenso, delle gomme, della cera, dell'argilla, del gesso; e senza escludere ciò, di cui tace, possiamo credere facilmente che gli uomini tentassero, e modificassero qualunque materia loro venne alle mani per oggetto d' imitazione. Eruditissime sono le ricerche intorno l'uso di colorire le opere di scultura, che si riconosce in tutti i secoli della antichità, e non solo le statue di legno, come veggiamo essersi fatto sempre anche nei più bei secoli dell'arte, ma i marmi stessi, e nel tempo di Fidia, e prima e dopo furono colorati ove sul fondo, e nei compartimenti per rimarcarne maggiormente i più rilevati soggetti, o i panni, e i

capegli, e persino le carni ricevettero leggere tinte, preparazioni e patine per produrre non tanto illusione, che spesso è primario oggetto, se non sempre dell'arte, certamente del voto popolare, quanto per ottenere maggior dolcezza, armonia, e durata senza per questo invadere i diritti della pittura: infine è chiarissimo, che se alle opere delle arti il tempo dà un accordo e una patina che serve a mitigare la crudezza, e la monotonia del nuovo o del bianco, aggiugnendovi una specie di misterioso, che disvela un pò meno i modi della recente esecuzione, dovevano i più esperti tra gli artisti procurare che venisse anticipato questo prezioso e salutare effetto con qualunque ingegnoso meccanismo.

E chi non sa i varj tentativi, con maggiore o minor riescita impiegati anche modernamente, per aggiungere ai marmi quella dolcezza e morbidezza che singolarmente nelle carni par riservata sinora al magistero dei secoli!

Vengono in copia citati i frammenti di eccellenti statue antiche, e sculture colorate,

oltre le dichiarazioni riportate di dotti e veridici viaggiatori, che hanno riconosciuto l'uso dei colori distintamente visibile sui più grandi, e celebrati monumenti dell'antichità, e specialmente nel Partenone. Noi pure abbiamo, negli aurei secoli dopo il risorgimento delle arti in Italia, veduto sovente l'uso dell'oro sui marmi preziosamente scolpiti, e le opere di Plastica dei Mazzoni, dei Lombardi, dei Begarelli, furono colorate, quantunque contemporanee al Coreggio, a Tiziano, a Rafaello. Le opere di cera colorate del 1500 con fino artificio si conservano fra le preziosità più ricercate dei gabinetti, e le figure di cera vestite di vere stoffe formano tuttora l'oggetto della curiosità popolare.

Non è perciò che tra i fasti dell'arte abbiasi a porre l'abuso di questo artificio, come facilmente ognuno comprende, e l'autore non fà che riferirne le pratiche storicamente per condurre gradatamente il lettore al suo scopo.

Molto meno ripugnano allo sguardo educato nell'arte, le statue composte di di-

versi marmi o materie, di cui singolarmente a Roma veggiamo non pochi monumenti, sia nell' erme, che nei busti, o nelle statue di varj marmi, o metalli composte. Il gusto degli antichi per queste varietà nei panneggiamenti, o negli accessorj era diffuso, e singolarmente rimarcansi molte statue che avevano o petaso, o elmo di metallo, e persino panneggiamenti, come l' autore dimostra o coll'evidenza dei fatti, o colle citazioni. Le armi poi come le aste, i parazonj, gli scettri, le corone, le tazze, e persino gli occhi abbiam veduti eseguire di metallo in congiunzione coi marmi. Le più belle teste colossali che ci rimangono dimostrano questa verità; e ci vengono persino citati i nomi di alcuni facitori d'occhi per le statue, sebbene diversi interpreti abbiano opinato potersi spiegare il *Faber ocularius* per un facitore di occhiali o di lenti, di cui le opere minutissime della antichità ci dimostrano essere stato fuor d' ogni dubbio, costume. Ma rimane sempre l' iscrizione pubblicata da Spon. *M. Rapilius Serapio hic ab ara marmo-*

rea oculos reposuit statuis. E avvezzandosi a vedere l'unione delle materie assortite con gusto ed accorgimento è indubitato che cessi quella prevenzione tanto contraria che ci fa essere di una severità eccessiva contro questo uso. Due figure citate da Winkelmann della villa Albani, aventi la testa, le mani, e i piedi di bronzo, e i panneggiamenti di alabastro, e una bella copia in bronzo dell'Apollo *sauroctonos*, di cui gli occhi e il diadema sono d'argento, non meno che la lucerta sul tronco di bronzo fatta di moderno ristauro per conformarsi all'opera antica, sembrano poterci alquanto riconciliare con questa costumanza.

È molto interessante e ingegnoso l'articolo col quale il dotto autore interpreta il passo di Plinio: *Hic est Nicias; de quo dicebat Praxiteles interrogatus quae maxime opera sua probaret in marmoribus: quibus Nicias manum admovisset, tantum circumlitioni ejus tribuebat:* ed escludendo ciò che in molti scrittori, interpretando materialmente la voce *circumlitio*, hanno creduto voler significare politura, o lisciatu-

ra, che sarebbe in fatti cosa troppo facile e comune per meritargli la menzione, e la preferenza di uno scultore come Prassitele, opina che questo voglia piuttosto significare, se non pienamente un colore di cui compenetrasse i suoi marmi, almeno un encausto, una patina, una tinta soave e leggera che inducesse quell'accordo sì dolce, che oltre la carnosità espressa nella pietra, per opera della mano maestra del sommo artefice, rendesse quell'ultima perfezione, che abbisogna di una tenue e graduata operazione, per la sua delicatezza certamente non facile. E finisce questo articolo coll'ulterior riflessione che Prassitele non impiegando forse Nicia indistintamente in tutte le opere sue, ma soltanto in quelle per le quali aveva una certa predilezione, possa inferirsi non già che Prassitele preferisse fra le sue statue quelle che avevano subito la preparazione di Nicia, ma che Nicia aveva operato su quelle che maggiormente erano predilette a Prassitele.

Le quali osservazioni tutte relative all'encausto, o alle preparazioni sui marmi, sia

per conservarli dalle ingiurie del tempo, otturandone le porosità che servono di guida al dente distruggitore, e preparano colla stazione dell'umidità il letto ai parasiti licheni, sia per darvi quella patina di cui abbiamo parlato, mediante la cera che secondo Plinio serviva *innumeros mortalium usus*, l'autore prende ancor meglio a disaminare tuttociò in un articolo separato, convalidando le sue osservazioni colle più irrefragabili testimonianze.

Nè ai marmi soltanto osserva il signor Quatremére fu usanza di introdurre varietà di colore, ma questo artificio si estese ai metalli medesimi variandone la lega. E riandando gli squisiti lavori di metallurgia degli antichi, ripete le doglianze di Plinio intorno ai finissimi artificj, che in materia di bronzi erano totalmente perduti fino dal tempo di Nerone, che malgrado l'abilità di Zenodoro che fuse il suo colosso, e l'enorme spesa che fece per una tal opera, l'Imperatore null'ostante: *Ea statua indicavit interiisse fundendi aeris scientiam*. Non già che assolutamente non si sapesse

fondere nelle forme la pasta metallica, ma più probabilmente si riferisce il passo di Plinio all' ignoranza delle varie proporzioni degl' ingredienti metallici per ottenere quegli effetti. In fatti possono riguardarsi come leghe diverse il metallo detto di Corinto, quello di Egina, quello di Delo, che dai diversi artisti ottennero una diversa preferenza. Dai quali metalli e leghe gli antichi traevano con fina degradazione effetti consimili alle sfumature delle tinte per l' espressione delle figure, per la varietà delle carni dalle drapperie, e per una quantità di analogie, e di accordi, che si rimarcarono fino d' allora nelle più rinomate opere di bronzo. Di qui il rossore sul viso del Cupido in bronzo di Prassitele, di qui le varietà osservate sulla statua di bronzo di Lisippo rappresentante l' Occasione, e tante altre gradazioni, che da quanto rilevasi dai passi dei classici, si osservavano nelle antiche opere di metallo. Nello stesso scudo di Achille descritto da Omero, e in quello di Ercole descritto da Esiodo, rilevasi una quantità di simili variazioni

di tinta, che oltre le diversità naturali degli elementi impiegativi, si riconosce la necessità della lega, e degli artificj per far apparire i metalli di tinte diverse. Ad imitazione dei quali Virgilio descrisse anche lo scudo di Enea. *Atque hic auratis volitans argenteus anser porticibus - Aurea Caesaries ollis, atque aurea vestis - Tum lactea colla auro innectuntur - Maris ibat imago - Aurea sed fluctu spumabant caerula cano - Illam inter caedes pallentem morte futura.*

L'autore termina il primo libro col dare un disegno colorato dello scudo di Achille secondo la descrizione di Omero. Confuta vittoriosamente il disegno, che finora fu tanto accreditato del sign. Boivin, di cui gl'interpreti del Poeta arricchirono le loro edizioni. In quel disegno tutto è piccolezza, meschinità, confusione, piccoli compartimenti, complicate composizioni, vedute in prospettiva come appena si converrebbe ad opera di pennello, e si conosce con troppa evidenza, che quel saggio di disegno dedotto dalla descrizione, non

è opera di chi abbia esatte nozioni dell'arte degli antichi, nè d' altre opere dello stesso genere; che al contrario il disegno del nostro autore accompagnato dalla descrizione, e dedotto dal vero stile dei monumenti di quel medesimo genere, restando grandioso qual si conviene al soggetto, e di chiarissima intelligenza, induce tal persuasione in chi legge ed osserva, che non vi sarebbe alcuna difficoltà a credere, che l' opera del Poeta avesse origine da un' opera consimile di scultura policroma.

Tratta nel secondo libro della toreutica, o scultura sopra i metalli degli antichi, e comincia dall' etimologia della parola, e dall' uso di questa presso gli scrittori; e con abbondanza trattando d'ogni erudizione relativa ai significati di questo vocabolo, e costituendo le differenze necessarie fra le due voci, τορεύω e τορνεύω, stabilisce essere la prima relativa all'arte della scultura, siccome la seconda a quella del tornitore; e dagli errori in cui incorsero tan-

ti scrittori per la somiglianza delle due desinenze di queste parole tecniche derivate dalla stessa radice, trae rischiaramento opportuno, e dimostra gli sbagli costanti di Vinkelmann, quantunque sempre lunge dal vero, nella ristampa della Storia dell' arte, abbia ritrattata la opinione su questo soggetto esposta nella sua prima edizione. Trova l' autore che questo vocabolo derivi da *Toros instrumentum ad perforandum*, piuttostochè da ogni altra origine; ed esistendo l'istrumento d' ogni arte sempre prima dell'opera, che ne è risultamento, opina che da questa voce derivino tutte le altre; cioè che l' aggettivo *toreutice* sia necessariamente derivato dal sostantivo *toros*.

Se poi le nozioni di quest' arte, in cui furono così eminenti e Fidia, e Policleto, sono meno precise, e meno concrete che quelle delle altre arti, ciò deriva dalla varietà delle sue attribuzioni, e dall'estensione delle sue pratiche, come può vedersi dal 33. libro di Plinio, che sembra interamente consecrato a quest' arte, quantun-

que manchi nel titolo la sola materialità della voce greca, che non vi è apposta.

Con molta ragionevolezza l' autore di queste non nuove, ma più fortunate ricerche, presenta la toreutica, come la più antica delle divisioni dell'arte della scultura, che si perfezionasse dai Greci; e ciò desume dalla necessità in cui furono gli uomini d' imitare le più antiche informi opere di rilievo dipinte, o vestite di ricchi panneggiamenti, come si è più sopra indicato. Stabilita la credulità, cresciuti in venerazione i primi tipi, l' arte conobbe le difficoltà che emergevano, se si fosse prefissa di imitarli nel bronzo, o nel marmo semplicemente, ed ecco il legno, l' avorio, i sovrapposti metalli lavorati con apposite meccaniche sostituiti alle forme, ed alle materie che fu d' uopo rimpiazzare. La toreutica così essendo la prima ad appropriarsi il diritto di fabbricare le statue degli Dei, fu anche la più fortunata a poter disporre dei materiali preziosi riuniti dalle moltiplici offerte dei credenti, o deposte nei templi dal valore delle nazioni, come spoglie

dei popoli vinti. Intorno al quale argomento l'autore si estende in molte filosofiche, ed erudite ricerche.

Stabilita così una specie di anzianità alla *toreutica*, dimostrasi poi come sia nata da questa la *statuaria*, e come nell'opinione degli uomini, che è la depositaria del merito degli artefici, si confusero le nozioni di queste due divisioni dell'arte.

Alla quale dimostrazione servono opportunamente le storiche osservazioni di ogni età, e la necessaria affinità delle pratiche, come noi stessi abbiamo veduto nelle più recenti epoche il Brunelleschi, il Ghiberti, il Donatello, il Verocchio, il Cellini prima *orefici*, e *toreutici* che statuarj; e di tutte le arti risorte in Toscana una delle più celebrate, più ricche, più insigni, fu sempre quella degli orefici. Indi esaminando la frase di Plinio circa l'attribuire a Fidia l'*aperuisse, et demonstrasse* ogni artificio della toreutica, interpreta assai più propriamente in favore di questo maestro il significato di quelle espressioni, riconoscendo da lui la perfezione, non già l'invenzione di

questi lavori, prima di lui conosciuti, e praticati fino dall'antichità più remota; e che fors'egli (come versatissimo in ogni opera d'ingegno) fu il primo a riunire un maggior numero di pratiche nella rappresentazione di un solo oggetto. Si ammirano nella toreutica oltre ogni sorta di cesellature, di comparti, di connessioni, e anche la fusione di pezzi separati, il lavoro di pietre dure, la pittura di smalti, l'intarsiatura di legni rari, in somma ogni genere di meccaniche artificiose, che contribuir potessero alla magnificenza del grande *insieme* che si proponevano di abbellire con qualunque mezzo. In fine si riguardò appartenere a questa classe di operazioni quella brillante, piacevole, ed oggi così poco conosciuta maniera di lavorare l'avorio, che rimase dagli scrittori dell'arte negletta, per non aver saputo classificarla, ignorando i modi, e gli stretti rapporti colla toreutica, definita finora con tanta contraddizione, ed incertezza. Che poi la toreutica salisse in tanto alto pregio, e divenisse così necessaria, basti il riflettere a

quelle meravigliose creazioni dell'arte composte con tanta singolarità, che sotto l'aspetto di troni arricchiti di tutto lo sfoggio dell' immaginazione erano come la cornice alle più colossali imagini delle divinità, dinanzi le quali rimaneva sovente l'osservatore dubbioso se il nume, od il soglio erano l'oggetto principale, o l'accessorio; tanto si era compiaciuta l'arte in far che l'uno all'altro contendesse la magnificenza ed il lusso della materia, e degli ornamenti.

Alle quali nozioni sulla *toreutica* il nostro autore applica quattro luoghi di Plinio, ove si serve del vocabolo *toreutice*, e discende poscia a parlare di questa divisione dell' arte relativamente ai piccoli oggetti di ornamenti, e di vasellami d'argento, ossia *caelatura argenti* così particolarmente dall'antico scrittore denominata. E in questo proposito parlando degli autori più rinomati di simili lavori, riconosce in Fidia tutta l' eccellenza portando destramente la mano dalle dimensioni colossali delle sue figure, alle minute parti

e più gentili come lo descrive Plinio *aequalem magnificentiam fuisse et in parvis*.

E prendendo ad ogni tratto occasione di sviluppare tutte le più erudite, e recondite nozioni su questi temi tanto curiosi che interessanti, entra a parlare delle antiche opere di oreficeria, e dei bassi rilievi lavorati da Mys sullo scudo di Minerva Poliade, dei quali Parrasio aveva dato il disegno, e di cento altre opere, ed autori famosi in questi lavori, dei quali è piacevole veder raccolti i nomi, e indicate le opere principali. Nè della sola *caelatura argenti* descritta da Plinio egli parla, ma simili lavori in oro ei deduce da tante altre descrizioni e di Storici, e di Poeti, come i vasellami d'oro di Didone, di cui Virgilio *Ingens argentum mensis, caelataque in auro Fortia facta patrum series longissima rerum*, e le officine fatte erigere da Verre in Siracusa occupate in simili opere, che ci convincono quanta costumanza vi fosse presso dei ricchi di far gareggiare colla preziosità della materia la minutezza del più ricercato lavoro.

Termina il secondo libro il nostro autore con una dottissima discussione intorno l'arca di Cipselo, presentata in disegno secondo la descrizione di Pausania. Il fondo della medesima essendo di cedro, i bassi rilievi un misto di legno, d'avorio, e d'oro, è qui collocata fra le opere di scultura policroma per la diversità dei colori, e fra i lavori di toreutica per l'esecuzione a compartimenti. Pausania lo vide nel secondo secolo dell'era nostra, ma le induzioni sagacissime del sign. Quatremére gli assegnano un'epoca di nove secoli anteriore, epoca assai importante per tanto lavoro, intorno al quale s'aumentano le difficoltà per ben caratterizzarne lo stile.

O la cassa di Cipselo era l'antica in cui fu riposto il fanciullo dalla madre per salvargli la vita, o veramente era stata fatta eseguire in commemorazione dei Cipselidi per collocarla nel tempio di Giunone. Se nel secondo caso, questo lavoro sarebbe stato fatto e consecrato sotto i regni di Cipselo, di Periandro, o di Psametico durante lo spazio dei 73 anni assegnati al regno dei

Cipselidi, vale a dire dopo la XXX. Olimpiade in cui Cipselo s' impadronì dell'autorità, fino alla XLVIII. circa 600 anni avanti l'era nostra. Ma Pausania reca più di un motivo per assegnare questo lavoro ad un' epoca cento e cinquanta anni ancora più antica col descrivere il lato posteriore, ove i soggetti espressi erano argomento di controversia fra gli antiquarj del suo tempo, e dice che una tradizione assegnava questo mobile all' avo di Cipselo, il quale secondo Erodoto era *Efecrate* Lapito di origine, e secondo il calcolo delle generazioni la sua nascita data dalla V. Olimpiade di Corebo: di modo che l' artista sconosciuto di questo lavoro doveva averlo eseguito circa nella XII. Olimpiade, epoca famosa per i bassi rilievi di *Gitidia*. Oltre la quale autorità si desume argomento che la conferma, dalla forma delle lettere, dal modo della scrittura, e dalla opinione di Pausania stesso, che deduce per certe analogie di stile, che le epigrafi descrittive siano state composte dal poeta *Eumélo* al quale i Cronologisti assegnano le epoche delle prime Olimpiadi.

Dopo le quali deduzioni discute su alcune opinioni di Meiners, di d' Hancarville, di Lessing, di Heyne all'esposizione dell'ultimo de' quali egli invia tutti i lettori desiderosi di conoscere il monumento sotto un aspetto archeologico, mentre sotto tutt'altro punto di vista egli ha preso a trattare questi soggetti.

L' uso a cui servir doveva questa cassa unitamente alla descrizione di Pausania ne determinano la forma, che è la più facile a immaginare, la più semplice ad eseguire, e lo stile dei lavori essendo proprio dell' infanzia dell' arte, non mette nel caso il riproduttore del monumento di temere che ne venga per sua colpa attenuata la bellezza: oltrechè i modi abbreviativi del basso rilievo dedotti da tante opere dell'antichità, danno un mezzo facilissimo alla esecuzione di tanti moltiplici oggetti in ristretto spazio, disponendo le sculture in tre ordini, in maniera non già di far vedere quest' opera in una forma positiva, ma di darne per approssimazione una ragionevole rassomiglianza.

ESTRATTO

DEL TERZO E QUARTO LIBRO.

Il terzo libro è destinato a raccogliere le memorie della statuaria criselefantina, e della scultura in oro e in avorio degli antichi fino al secolo di Pericle, e si esamina primieramente in qual modo fosse impiegato l'oro nelle antiche statue, e per quali cause ci fosse il grand' uso di questo metallo nelle opere di scultura. Ascrive alla natura delle stesse materie il gusto degli antichi nel dare la preferenza all'oro, e all'avorio, come le più preziose e più belle, che la mano dell'uomo potesse modificare nell'imitazione; e non elude poi la questione che per se stessa si presenta, non tanto circa all'essere così poco in uso presso i moderni questo genere di lavoro, quanto intorno all'odierno pregiudizio così pronunciato contro questa riunione di materie. Si propagano, dic'egli, molte opinioni che credonsi stabilite sul sentimento del bello, ma non derivano che da cieche

abitudini; e siccome succede che una costumanza sembra giustificarsi col gusto invalso, meglio esaminando si conosce poi, che in un senso inverso e più vero il gusto è anzi quello che deriva dalla usanza.

Quasi tutti opinano senza ragione che il colore dell' oro sia sfavorevole alla scultura, e che la doratura disonori e deturpi le statue, e sebbene vi possano essere dei casi nei quali sia possibile il deturpare una statua colla doratura, nessun motivo può giustificare però mai l' avversione al colore dell' oro, quando non nasca da sciocche prevenzioni, contro le quali stanno schierate tutte le abitudini della più colta e celebrata antichità.

Si può bensì giustificare più facilmente come presso dei Greci fosse vivissimo il desiderio d' impiegar nelle statue tutto ciò che cadeva sotto dei sensi di più dispendioso e più raro, poichè le statue erano il primo bisogno del culto, e costituivano per così dire la religione. Queste erano destinate a rappresentare la potenza divina, e a lusingare l' orgoglio dei popoli ambiziosi

della ricchezza dei loro Dei, come lo furono altrove dei fasti dei loro Principi; la differenza consisteva unicamente nell'oggetto delle loro passioni, e mentre presso l'odierna religione cristiana, per quanto favore si accordi alla scultura, le statue non sono che un lusso tollerato, che giunse ad essere persin controverso, e anzi si ritenne come accessorio, straniero, o indifferente alla nostra credenza, ciò che nell'altra religione formava l'oggetto integrale, bisognerà convenir coll'autore, che: *si l'une leur donne place dans les églises, l'autre leur construisait des temples; car on peut le dire, l'idole appartenait moins au temple, que le temple ne lui appartenait.*

Dalle quali considerazioni si diffonde poi l'autore sulla rarità, e sul prezzo del metallo, esaminando le opinioni di M. *Meiners*, e quel passo di Ateneo sul quale forse sono principalmente fondate.

Ogni pagina della storia offre una testimonianza delle cause che contribuirono alla ricchezza dei templi della Grecia: e veggiamo che l'oro delle immense offerte de-

vote riceveva alternativamente una varia modificazione, diventando talora una risorsa dello stato, e talora un incitamento alla più fina industria dell' arte. Pericle annoverò senza alcun sacrilegio fra le risorse eventuali di Atene l'oro della Minerva del Partenone. Le corone d'oro antiche in memoria dei fasti Ateniesi furono cangiate in vasi d' oro, e Augusto convertì venticinque statue d' argento tra pedestri, equestri, e quadrighe, in aurei arredi, che conservò nel tempio di Apollo; e lungo tempo si mantenne presso gli antichi il diritto di prelevare sulle penali, e sulle confische giudiziarie una somma per gli oggetti del culto, e di estrarre la decima sui saccheggi delle città conquistate, e sul bottino di guerra in favore del tempio. Quante statue d'oro e di bronzo non vennero fatte colle decime sui bottini di Maratona, di Platea, di Salamina!

Dove la religione non ha proprietà territoriali, e il suo splendore è affidato alla pietà pubblica o privata, il lusso religioso si ridurrebbe a nulla, se l'opinion

dominante non moltiplicasse le occasioni per sostenerlo. Gli effetti di questa infatti prevalsero sempre a ciò, che producono entrate determinate, poichè la religione influendo sulle costumanze, e signoreggiando l'opinione, aumenta le sorgenti del suo splendore, che saranno sempre inesauribili finchè gli uomini hanno passioni. Facili ed evidenti sono i paralleli che dall'antica alla moderna storia far possonsi su di questo argomento. Ma una delle massime sorgenti dell'antica ricchezza è dall'autore indicata nella tenuissima spesa, che costava il ministero religioso, a differenza dell'Egitto, e d'altri paesi dove le offerte e le rendite venivano assorbite dall'ordine sacerdotale eccedentemente ricco e numeroso.

E non occorre mettere in conto di sobrietà, e di gusto squisito, il non essersi veduta l'antica Roma ne'primi suoi tempi ornata di statue di questo prezioso metallo, per dedurre poi che un tal gusto sia venuto posteriormente, associando alla corruzione dei severi costumi anche la cor-

ruzione dell'arte, poichè gli antichi Dei di Roma dividevano la povertà coi poveri repubblicani, ma appena s'introdusse colle vittorie dell'Asia un lusso, e una ricchezza sino allora sconosciuta, e ne' trionfi di Pompeo, e di Lucullo furono portate le statue d'oro di Mitridate, e di Farnace, e i simulacri d'oro di Pallade, di Marte, e di Apollo, e allorchè Roma divenne depositaria dell'oro di tutto il mondo, il lusso delle statue d'oro, e d'argento non ebbe più confine, e si riputò persino ingiurioso in certi tempi il mancare d'erigerne a' laureati tiranni del Campidoglio.

Dopo la serie di queste osservazioni, e dopo aver condotto il lettore a riflettere come a mano a mano, che l'arte si andò perfezionando, cedette presso le nazioni più incivilite quella smania materiale di ostentare la sola ricchezza ne' colossi d'oro massiccio riferiti da Erodoto, e da Diodoro, si diminuì il pregio esclusivo della materia preziosa, e quell' ammirazione che prima era principale divenne accessoria. Oltre la qual vanità per la materia, l'au-

tore non ommette però anche di attribuire il soverchio uso, che fu fatto delle statue massiccie nelle antichissime età, all' ignoranza di tutti quei mezzi, che potrebbero aver procurato nell'opera di fusione una maggior economia di metallo.

Quattro sorta di statue d'oro egli riconosce indicate presso gli storici, e primamente quelle d'oro pieno, e massiccio. Distingue in tre epoche il progresso dell'arte fusoria; quella della semplice fusion del metallo, quella della fusione in una forma intieramente vuota, e l' ultima della fusione in una forma col nocciolo, che è lo stato dell' arte il più avanzato. Quest'ultimo si attribuisce a Reco, e a Teodoro, non già come interpretarono alcuni, perchè ad essi si dovesse l'invenzione della fusion del metallo, ma unicamente per essere inventori di questo grado di perfezione dell' arte; nel qual luogo particolarmente l' interpretazione di Pausania fatta dal nostro autore, è dedotta con ragione ad un tempo, e sottigliezza d'ingegno, poichè riflettendo al merito attribuito ad un'opera fusa in me-

tallo, *contesta a somiglianza d'una veste*, come esprime il testo Greco, non vuol altro significare, che un getto vuoto internamente mediante la forma col nocciolo, il quale non altro rappresenta appunto che una più o meno grossa corteccia di metallo, nel modo che erano gli abiti, e le tuniche degli antichi, tessute il più spesso di un solo pezzo senza cucitura. Se così non fosse stato, qual merito avrebbero avuto questi artefici, e come potrebbe loro applicarsi in proposito di fusione di metallo quell' espressione certamente figurata? Ecco come le cognizioni dell'arte, unite alla sana critica, ed all'erudizione conducono a gittar vera luce nelle tenebre dell' antichità.

Rara menzione trovasi fatta di statue *solide* e massiccie, che naturalmente al perfezionarsi dell' arte furono nuovamente rifuse, e specialmente quelle di metallo prezioso. Di due sole abbiamo precisa contezza, l'una rappresentante un Bacco di bronzo veduto in Tebe da Pausania, l'altra è la Diana *Anaitide* in oro citata da Plinio adorata in Armenia, così da lui descritta

per meglio precisare il primo più antico modo di getto, *aurea statua prima omnium nulla inanitate*. Non ostante siccome continuò a darsi la denominazione di *aurum solidum* a molte altre opere di scultura posteriori alle suddette, sagacemente riflette l'autore, doversi ciò applicare anche a quelle opere fuse a forma col nocciolo, per indicare la differenza delle altre costrutte poi a *cesello*, o a *compartimenti congiunti*. Il *solidum* non equivale esclusivamente al massiccio inteso per pieno, ma viene espresso per escludere l'idea di lamina battuta, poichè anche Virgilio si servì di questa voce in proposito di corpi concavi come dei vasi, *crateres auro solidi*; con ciò soltanto intendendo di nominare ciò, che da noi si classifica per opera di *getto*. E qui si diffonde l'autore in molte curiose ricerche colla critica più accurata, specialmente sulla statua del rettore *Gorgia* nel tempio di Delfo, sostenendo che Pausania non vide se non dorata, in memoria della più antica in oro, che non più esisteva certamente ai tempi di quello storico viaggiatore.

E termina questo articolo con varie osservazioni, e ragguagli sul peso, e sul valore di questi monumenti.

Prende con eguale accuratezza a togliere ogni ambiguità mediante l'esame delle pratiche dell'arte, e dei passi più oscuri, e più controversi di tutti gli antichi intorno al vocabolo *olosphuraton* o *sphurelaton*, e discute sulle contraddizioni degli interpreti di Plinio, e di Giuseppe Flavio, giungendo con evidenza a far comprendere, che in questo proposito intesero tutto al più d' indicare quel compatto che acquista il metallo non fuso, ma lavorato a martello, *solidus*, *non conflatus*; e non mai applicabile come alcuni avrebbero voluto ad opere di fusione, e molto meno alla Diana *Anaitide*, che era come abbiamo veduto *nulla inanitate*, mentre appunto un' opera a martello non può eseguirsi che in lamina, e riescire per conseguenza *maxima inanitate*.

Sono rilevati evidentemente gli errori in cui cadde Winkelmann prendendo il Giove di Sparta di Learco come eseguito a pez-

zi fusi separatamente, e riuniti con chiodi, mentre non erano che lamine lavorate a martello, e congiunte; ed anzi meravigliando osserva come dopo gli studj di questo celebre antiquario, risulti tanto silenzio su questo genere di lavori in lamine; silenzio osservato da quasi tutti i critici, quantunque ne debbono forse essere state tanto antiche le pratiche, quanto l'idea che ebbero gli uomini della duttilità dei metalli. - Ogni descrizione di Omero non parla d'altro arnese meccanico che di martello, e non trovasi certamente sospetto di fusione nella grand'opera da lui descritta dello scudo di Achille, e Laerte chiamato da Nestore per dorare le corna della vittima, reca con se l'incude, le tenaglie, il martello, e di lamine le riveste. E finisce con allegare i moltissimi luoghi dei classici, che danno a conoscere come specialmente in oro, e in argento, per non profondere inutilmente la preziosità della materia, si lavorò in tutti i tempi a martello, e molto più qualora si adattò in varj compartimenti il metallo all'avorio, e si abbellirono i troni con tanto

minuti e ricchi ornamenti. Indi passando al calcolo della differenza tra le opere eseguite a martello, e quelle di getto col nocciolo, determina come una media proporzionale di peso e di spesa l'uno al cinque. Finalmente riconosce anche presso gli antichi il modo di ridurre l'oro sottilissimo in quelle foglie chiamate dai Latini *Bractea*, di cui colossi, templi, statue d'ogni genere furono in varie età dorate, e singolarmente sui bronzi fu quest'uso, come lo attestano i cavalli di Venezia, e quello di M. Aurelio che ne conservan le traccie. In proposito di che giova osservare, che la ripugnanza dei moderni per questo genere di dorature è talora giustificabile, non già perchè debba assolutamente l'aspetto dell'oro esser nocivo all'effetto, o contrario al buon gusto, ma perchè spesso accade, che un'opera avendo subito dalla mano dell'artefice quel grado di pulitura, e di finito che la rende perfetta; ogni qualunque intonaco, per lieve che sia, ne ostruisce le parti, o ne altera visibilmente i contorni; e ci permettiamo anche di aggiungere, che

quel lavoro il quale fu ideato dall' artista per esser veduto colla patina oscura e naturale del bronzo semplice, avrebbe forse subìto qualche modificazione se l'inventore lo avesse eseguito per esser dorato: l' aria che circonda i corpi oscuri, o i corpi chiari e fulgenti per splendor di metallo, produce su di loro diverse appariscenze, che non potevano sfuggire, e non essere considerate dagli artisti sublimi come Lisippo. La statua di Alessandro in bronzo di Lisippo fatta dorare da Nerone produsse questo effetto, e vedendosi che *cum praetio periisset gratia artis*, fu levata la doratura preferendosi il ritornarla nel primo stato malgrado le cicatrici che rimasero nel metallo.

Entra l' autore nel quarto capitolo del terzo libro a parlare più particolarmente dell' avorio, e passando in rivista l' uso, e la preziosità di questa materia presso tutti i popoli dell' antichità, lo trova impiegato nelle case eburnee di Davide, riunito coll' oro e l' argento nel palazzo di Menelao, destinato ai distintivi della dignità rea-

le, nei troni, e negli scettri presso tutte le nazioni, e presso gli Etruschi singolarmente adoperato in ogni sorta di arnesi e mobiglie, e se non usato in lamine nei libri elefantini, certamente poi inservienti di custodia ai volumi, e riconosciuto dal conte di Caylus nel commercio epistolare. Giustifica la minor rarità dell' avorio in Grecia con molti conviucenti argomenti, e ribatte le false opinioni del *summus honos eboris, et summa caritas* dal sign. Heyne indicata per quella falsa idea di una esigua quantità da lui supposta impiegarsi nel rivestimento delle statue colossali, assottigliandolo, secondo il suo credere, a guisa di fogli, per risparmiarne la sostanza preziosa, mentre rimane provato, che ben altrimenti che con artificio di stipettajo, veniva questa materia lautamente impiegata, e convertita in tanti usi, e doveva esserne grande abbondanza, e a prezzo assai minore di quello che in tempi posteriori, nei quali non tanto per ciò che la Storia civile riferisce intorno le epoche più remote, ma anche per ciò che è indicato dalla Storia

naturale dell' elefante, l' avorio crebbe di prezzo e di rarità. Le quali cose col corredo dei fatti l'autore comprova a piena evidenza.

Ma prendendo ad esame più positivo le scuole dell'arte, risale fino alla scuola *Dedalea* per riconoscere se in quella la scultura in avorio ci presenta monumenti incontrastabili. Deduce da Pausania che Dedalo prese piuttosto il nome da antiche statue, che gli abitanti di Platea chiamavano Dedalee, di quello che le statue il ricevesser da lui, poichè queste esistevano, *così denominate*, più di quattordici secoli avanti l' era cristiana. Di qui venne forse il nome di Dedalea ad ogni opera d' ingegno, e di qui anche la probabilità che molti portassero anticamente questo nome, attribuendosi per una confusa tradizione ad un solo le opere, che appartenevano indubitatamente a diveri artefici. Una quantità di statue vide Pausania, che si attribuivano come preziosi cimelii a Dedalo figlio di Eupalamo, non per altro forse che per la grande antichità loro, e per quello stile che

facilmente fa sempre attribuire agli autori più antichi e famosi le opere che non avendo traccia del nome, conservano unicamente quella del tempo in cui furono scolpite. Nello stesso modo come prodotti d' ingegno artificiosissimo sono a Dedalo attribuite le antiche figurine mobili di legno ripiene d' argento vivo impiegate in certe feste di Bacco per produrre effetti di pantomima citate da Democrito, e dal poeta comico Filippo secondochè riferisce Aristotile, e paragonate da Platone a quelle opinioni leggiere, che non hanno alcuna cosa di fisso nello spirito umano.

Questa scuola Dedalea, che nelle statue portava l' impronta degli antichi secoli coi piedi riuniti, e le braccia distese ad imitazione dell' Egizia da cui probabilmente derivava, continuò lungamente fino alla L. Olimpiade, giacchè in quel tempo fu eretta la statua al *Pancraziaste Arrachione nel foro di Figalia* in tal precisa forma come la descrisse Pausania, il che serve a dedurre quali potessero essere le opere di scultura nei due secoli, che avevano precedu-

ta quest'epoca, e nello stesso tempo ci fa conoscere che si diede per lungo spazio di tempo la denominazione di Dedalee a tutte le opere eseguite in remotissimi tempi, nello stesso modo che tutte le vecchie ed annerite imagini che precedono le epoche di Giotto, e di Cimabue per tradizion popolare attribuironsi a s. Luca, o a' suoi allievi, ommettendo sempre di considerare che s. Luca se fosse stato pittore, non apparteneva a così barbara età da non produrre opere meravigliose, poichè può dirsi vissuto nell' aureo secolo di Augusto.

Ad epoche troppo remote furono ascritte le opere di molti scultori, come quelle di Smillide di Egina, e di Endeo, che con sagace critica l'autore comprova coartatamente non poter essere autori delle statue di avorio loro attribuite, o non essere mai stati allievi e contemporanei a Dedalo, per quanto abbia potuto durare il gusto di quella scuola anche nelle età posteriori. Non ostante da quest' epoca non può escludersi l'avorio di cui sappiamo che la cassa di Cipselo era lavorata in unione coll' oro, e col

cedro, e che sappiamo far parte dei lavori dello scudo di Esiodo, giacchè le immaginazioni de' poeti prendono sempre norma dagli usi, e dalle arti esistenti, almeno per quanto riguarda le meccaniche. Soltanto sostiene l'autore, che difficilmente possono essere state fatte in avorio statue di tutto tondo, e unicamente scolpiti ornamenti, e bassi rilievi, mentre come propensi di provarlo in appresso, non era possibile, che avanti l'arte di fare le forme col nocciolo, vale a dire, prima di Reco, e Teodoro potesse questo eseguirsi.

Tutte le incertezze che l'autore ravvisa intorno la scuola Dedalea, non sono comuni però a quella di Dipene e Scillide riconosciuta per seconda epoca dell'arte, e confuta in questo luogo il modo di vedere, e di giudicare di Lessing, il quale ricusando di riconoscere ogni scuola, che precede la perfezione dell'arte, non ammette questa denominazione di *scuola*, se non allorquando i maestri lavoravano con principj solidi, e formanti il loro stile particolare. Dunque, soggiunge l'autore, si do-

vrà dire soltanto la scuola di Raffaello, del Bonarroti, di Tiziano, e non saranno degne di questo nome quelle di Masaccio, del Perugino, di Mantegna, del Bellini, di Donatello, del Ghiberti? Conviene il nome di scuola a tutto ciò che caratterizza e distingue nelle arti il carattere di un secolo, o di un paese da un altro, e per consenso di tutte le nazioni sempre si disse la scuola Olandese, la scuola Veneziana, la scuola del secolo XV. e quella del XVI.

Cominciò in fatti secondo Plinio a distinguersi dopo la L. Olimpiade (allorchè non si parlava più della scuola Dedalea) la scuola di Dipene, e di Scillide le cui opere e de' loro allievi numerose nella Grecia, in Etolia, in Ambracia, in Argo, a Cleonea sono indicate da Plinio, e descritte da Pausania. E il *marmore scalpendo primi omnium inclaruere* di Plinio, poteva ben meritare che il sign. Lessing assegnasse all' epoca di questi artefici l'onore di essere chiamata almeno una scuola. - Intorno ai quali artisti poi rileva dottamente alcuni anacronismi di classici, che non posero in ciò tut-

te le cure necessarie a fissare queste nozioni cronologiche tanto utili per la storia dell'arte. Pausania descrive alcune opere già d'ebano e d'avorio appartenenti a quest'epoca in alcuni gruppi di Castore e Polluce, Anaxi e Mnasinoo, Ilaria e Febeo, le più antiche tra le statue ove si riconoscessero gli ornamenti rilevati in avorio.

In seguito approssimandosi all'esame delle meno controverse, e più conosciute opere di scultura criselefantina, non ommette l'autore la discussione di alcuni punti di critica interessantissimi intorno l'*Haereum*, ossia tempio di Giunone in Olimpia.

Primieramente sul grado di antichità attribuita a questo tempio raccoglie le più avvedute conghietture, per assegnarne la data ad un'epoca assai meno antica di quella che si vorrebbe da alcuni critici, e ne desume argomenti ragionevoli dalla dorica architettura, dall'esser periptero, dall'esser costrutto in marmo, traccie tutte dei tempi in cui le arti avevano già fatto grandiosi progressi; la fondazione del quale non potrà mai attribuirsi ai *Scilluntini* abitanti

della *Trifilia* nell' ottavo anno di Oxilo primo Re di Elide, nipote di quel Toante che accompagnò i figli di Atreo all' assedio di Troja, il cui incendio avvenuto 1270 anni avanti l'era nostra, questo tempio, secondo Pausania, avrebbe avuto quand' egli lo vide circa 14 secoli d'antichità. Ognuno sa che in quei remotissimi tempi non conoscevansi altre costruzioni che di legno, come lo provò appunto un antico edifizio scoperto in Elide sostenuto da colonne di legno, e creduto il sepolcro di Oxilo, e come fu del tempio antichissimo di Tegeo di cui pretendevansi autori *Agamede* e *Trofonio*, che con religiosa cura fu fatto chiudere come santuario religioso da Adriano in un nuovo tempio fabbricato all' intorno.

Sappiamo che i Greci facevano gran conto dei loro monumenti d'istoria e di religione, e che nel tempio di Giove a Olimpia custodivasi in gran venerazione una delle colonne di legno salvata dall' incendio del palazzo di Enomao Re di Pisa, dalle quali cognizioni l' autore pressochè evidentemente desume la spiegazione della prete-

sa antichità dell'*Ereum*, mentre appunto anche in questo conservavasi nell'opistodomo inferiore del tempio una colonna parimenti di legno, che ogni verosimiglianza fa credere appartenere all'antico edificio del tempio di Oxilo, ivi a venerazione rinchiusa dopo la più moderna riedificazione del tempio: e finisce concludendo che *si l'Hereum decrit par Pausanias étoit du mode dorique, et si le temple fût originairement en bois, il faudra dire de celui-ci qui n' étoit pas dorique, et de l' autre qui n'étoit pas si ancien qu' ont paru le croire quelques critiques*.

Egualmente per ciò che riguarda le dimensioni di questo edificio, convince di errore la descrizione di Pausania o de' suoi copisti i quali assegnano soli 63 piedi alla sua lunghezza, cosa impossibile, poichè in un tempio periptero, cioè circondato di colonne, la cui larghezza dedotta da tutti i resti di questi edificj era circa una metà della lunghezza, non sarebbe rimasto interiormente al naos, che undici piedi di largo, fatta la dovuta detrazione del diame-

tro delle colonne esterne, dello spazio della galleria, e della grossezza del muro della cella. Per il che si riconosce che la misura data da Pausania per lunghezza deve ascriversi alla larghezza, o almeno che i 63 piedi fossero la lunghezza del naos interno. Altrimenti è impossibile collocare non tanto nell'*opistodomo*, ossia tesoro interno, quanto lungo la cella i tanti oggetti che vi si vedevano oltre il trono di Giunone, come la cassa di Cipselo, la tavola d'oro e d'avorio dei giuochi olimpici, il letto d'Ippodamia, il disco di Ifito, le statue d' avorio di Giove, di Giunone, di Marte, delle Ore, di Temi, delle cinque Esperidi, di Minerva; in faccia alle quali erano quelle di Cerere, di Proserpina, di Apollo, di Diana, di Latona, della Fortuna, di Bacco, e della Vittoria; - oltredichè anche Pausania enumera Mercurio, Venere, Euridice, e Olimpia, per cui supponendo le Ore nel numero di tre, le statue dovevano essere 25.

Finalmente parlasi anche dell' uso dell' *Hereum* che parve destinato a galleria,

o a deposito d' oggetti sacri alla storia, alla religione, e alle arti di quel paese, non meno che del tempio di Minerva a Siracusa, e molti altri avevano servito a famose collezioni di pitture, e di oggetti preziosi. Per le quali ragioni essendo bisogno che la luce introdotta nel tempio non fosse tenue, cresce maggiormente l'evidenza della dimensione più grande secondo le osservazioni e i precetti di Vitruvio, tutti desunti dalle opere che lo avevano preceduto.

Passa poi l' autore a discorrere sulle statue d' oro e d' avorio contenute in questo insigne edificio, di cui presenta la pianta accuratamente delineata, in seguito delle esposte osservazioni, e biasimando il laconismo di Winkelmann in proposito dell' antica scultura in avorio, preterita da lui come lavori dell' infanzia dell' arte, quantunque si riconoscano principalmente nei tempi del suo maggior incremento, rimarca la differenza circospetta con cui Pausania stesso scriveva allorchè realmente narrava delle statue della prima antica epoca delle arti chiamandole ove *ributtanti alla vista*, e

dove di un' arte *rozza* e *grossolana*, mentre esprimendosi intorno a quelle che osservò nell'Hereum d'Olimpia le denomina *opere di uno stile semplice;* dalle quali esatte maniere di vedere ben si desume la natura delle opere, il progresso dell' arte, e la rettitudine del giudizio dello storico. Pare quindi che si possa argomentare che quelle sculture erano ciò che a' nostri giorni potrebbe dirsi delle sculture di Donatello, del Verrocchio, del Ghiberti, del Leopardi, del Riccio, lasciando all' epoca anteriore quelle dei Pisani, e riservando alla posteriore quelle di Michiel Angelo, del Cellini, del Danti, del Bandinelli.

E il giudizio di Pausania dato a queste statue colla definizione *di semplicità di stile*, tanto diverso da quello dato alle opere di più remota antichità, distingue la varietà delle medesime opere, cosicchè senza che sia variata la materia, resta chiaramente dimostrato esservi state nel tempio di Giunone sculture d'oro e d'avorio appartenenti a diverse età caratterizzate per epoca, e per istile, ivi conservate per l'uso

di riunire nei templi ogni preziosità forse derivante o da conquiste, o da altri luoghi o demoliti, o caduti per vetustà. Anche i Veneziani quando edificarono s. Marco, riunirono nella facciata tutti i monumenti che avevano raccolti, anteriori all'epoca dell'edificio, nello stesso modo che nell'interno della Basilica conservarono tanti avvanzi delle antiche sculture bisantine della chiesa greca.

La statua di Giunone posta nel suo trono poteva con sicurezza riguardarsi come espressamente costrutta pel tempio, la quale descrive unitamente a parecchie altre, riconoscendo i nomi di diversi artefici Spartani probabilmente allievi del celebre Gitidia, il che dà a conoscere come Sparta essa pure ebbe il suo momento d'ambizione per le arti.

Dopo queste opere l'autore parla della statua di Minerva Alea consecrata da Calliante nella cittadella di Atene come una delle più antiche opere d'oro e d'avorio verso la LX. Olimpiade; dopo la quale colloca quella di Diana Lafria nella cittadella

di Patrasso, nè d' altri lavori di simil genere trova menzione particolare fino al secolo di Fidia.

Sempre tendendo al suo scopo gradatamente viene a parlare degl' idoli colossali nell' interno dei templi, dividendo questo genere di stile in assoluto e in relativo, e scusando quell' apparente sproporzione, che vedevasi tante volte fra le statue e l'edificio, poichè ciò che oggi reputasi difetto dell'arte, fu allora concepito con altri principj, e giudicato con altre sensazioni; per le quali cose si riconosce come gli antichi secondarono quell' inspirazione, che è sempre anteriore ad ogni calcolo, come risultamento di sensazioni alle quali non si opponevano, mentre presso i moderni la ragione ed il calcolo precedono le invenzioni; e ragionando prima di abbandonarsi al commovimento, e subordinando le sensazioni alle regole, s' imbrigliano così con vincoli molto maggiori, e si toglie la più gran parte del poetico alle arti dell'imitazione. Passando in rivista tutti i colossi dell' antichità, giustificando l' elevazione di

queste moli colle altissime idee degli oggetti che rappresentavano, e trovando che nelle più luminose epoche della civiltà della Grecia, il tempio e il colosso che poteva appena esservi contenuto sedente, erano fatti nello stesso tempo, bisogna concludere che queste credute sproporzioni non si ritenevano per isbagli, e che se lo fossero stati, alcuno almeno dei tanti scrittori che parlano di queste grandi opere con espressioni di ammirazione gli avrebbero in qualche modo notati. Nè per l'uomo materiale poteva mai rappresentarsi la superiorità della divina natura tanto al di sopra dell' umana, se non colla dovuta sproporzione, che immensamente l'una impiccolisce in faccia dell' altra; giacchè presso tutte le religioni del mondo, l' essere che sfugge ai calcoli del nostro intendimento, è al di là d'ogni misura di ciò che lo circonda.

Termina questo terzo libro colla descrizione, e restituzione del trono d'Apollo in *Amiclea* qui collocata per quell' analogia che eravi tra quest' opera di *Baticle*, e quella posteriore di *Fidia* a cui servì di

norma, la quale analogia non può meglio scorgersi quanto dal confronto, che viene instituito mediante i disegni amendue tirati dalle descrizioni di Pausania. Il signor Heyne pubblicò come dotto archeologo una spiegazione dei bassi rilievi piuttostochè del monumento preso in se stesso relativamente all' oggetto dell' arte, ed è perciò che l' autore modestamente protesta, che sebbene riproduca in tal circostanza molte idee di questo insigne Tedesco unicamente per confutarle, non è già ciò per mero spirito di controversia, non potendo chieder ragione rigorosamente a un autore di quello che non si propone principalmente nel suo lavoro, ma unicamente perchè in tal genere di discussioni diventa necessario l'avere un obietto, e riesce utilissimo l'atrito di contrarie opinioni.

In primo luogo instituisce una rimarcabile differenza di epoche tra l' esecuzione del trono, e quella del simulacro, la mancanza del quale avvertimento ha condotto il citato archeologo in errore, e seco lui anche il sign. Meiners, quantunque in Pau-

sania chiaramente ciò venga distinto denominando l'idolo *opera antica senz' arte*, non già di Baticle autore del trono. Il modo con cui vien descritta la statua sotto le antichissime forme di un tronco, o erme, o colonna con mani, piedi, e capo di umana figura, come la Diana Efesina, e tutte le minute indicazioni che ne fanno conoscere gli attributi accessorj, danno luogo a poter formare l'esatto disegno di questo simulacro tal come lo ha presentato il nostro autore.

Non incontrasi tanta oscurità nello stabilire l'epoca in cui fu fatto il trono, malgrado che Pausania abbia tacciuto gli anni in cui visse Baticle, che lo scolpì, poichè nello stesso Pausania riscontransi tali circostanze indicate, che pienamente suppliscono al suo silenzio, e specialmente provandosi col testo di questo antico scrittore, che l'oro impiegato da Creso in onore di questa divinità (che somigliava ad una colonna di bronzo, meno le estremità) non potè essere adoprato che nel trono, e nel-

l'ornamento dell' idolo, e per conseguenza l'epoca di questo Re stabilisce il lavoro e l'artefice tra la L. e la LX. Olimpiade, a un secolo circa d' intervallo fra quest' opera e quella di Fidia.

La dimensione del trono indicata di 30 cubiti ossiano 45 piedi di Francia, fissa una relazione con quello di Giove Olimpico bastantemente evidente, senza vagare colle strane proporzioni supposte dal sig. Heyne, che per maggiormente esser libero nelle sue ipotesi, suppose che tutto fosse edificato ed esposto a cielo scoperto. Il che è inverosimile non solo, ma pienamente contrario alla materia di cui l'idolo fu costrutto, somigliante a quella del trono di Giove, vale a dire di legno e d' avorio. Un seggio riunito a forza di pezzi connessi, esclude la materia del marmo che non permette, senza grandissimo rischio di essere lavorato a pezzi di traverso isolati, che non assicurano alcuna durata, o resistenza. Basta aver solamente presenti le brevi distanze che comportano gli architravi dagli estre-

mi punti d'appoggio sulle colonne onde non compromettere la sicurezza degli edificj, per essere persuasi di questa verità.

Queste e molte altre savie ragioni portano l'autore ad escludere l'ipotesi del sign. Heyne, che il trono fosse fatto di un muro semicircolare, nel cui centro stesse collocato il simulacro. E singolarmente con profonda critica passa ad esaminare in qual parte del trono potessero esser disposte le diverse cattedre, o seggi d'appoggio, che in opposizione a quanto suppose l'archeologo nominato, egli crede di riconoscere necessariamente sulla predella del trono medesimo, riservato *nel mezzo*, come dice lo stesso Pausania, *uno spazio maggiore* occupato dal piedestallo dell'idolo.

Non è strano che gl' interpreti, qualora hanno fissata una maniera di spiegare un monumento qualunque, alterino talvolta anche la spiegazione del testo in favore delle loro opinioni; come in questo caso abbiamo veduto farsi dal signor Heyne che tradusse *cattedre* per *scannellature*, eludendo così molte difficoltà, e cangiando natu-

ra alla cosa. Una tavola presenta delineate quattro differenti ipotesi della costruzione di questo monumento, e un' altra col disegno del trono in una maggior proporzione esattamente sembra appagare il lettore, che con Pausania alla mano può sulla medesima percorrere tutti gli ornamenti di questo ricco e splendido aggregato dei lavori della toreutica.

Sostenevano il trono le Ore e le Grazie: i Tifoni e i Tritoni ne ornavano il piede: una danza di *Magnesii* collaboratori con Baticle ne coronavano la cima. Erano i figli di Tindaro dai lati superiori. Slanciavansi alcune fiere, una pantera contro di Castore, e una leonessa contro Polluce. Indi succedono ventisette composizioni tratte dai fatti più conosciuti dell'antica mitologia, che tutte dovevano essere scolpite sull' esterno dei traversi, e delle parti salienti del trono. E poi descrive altri quattordici soggetti distribuiti nell'interno, e altri sette che ornavano i varj prospetti dell' ara di Giacinto, o piedestallo dell'idolo. La ricchezza di queste composizioni difficilmente

saprebbe compartirsi, ove non si ricorresse a quella sobrietà di numero nelle figure esprimenti i varj soggetti, che propriamente erano il linguaggio dell' antichità, e che si vide dal nostro autore così opportunamente adoprata nella restituzione dello scudo d'Achille, e dell' arca di Cipselo, colle quali chiuse i due primi libri di questa opera laboriosissima.

Non mancherà chi alla lettura di questo lavoro non osservi una certa prolissità, narrandosi spesso cose o note agli eruditi, o apparentemente estranee al principale oggetto: ma un lavoro che prende di mira un argomento sì nuovo, non può presentarsi senza preparare tutte le vie per le quali appunto si renda facilmente accessibile nell' animo d'ogni lettore la novità; e il porre in chiaro tanti punti controversi, e il confutare tante opinioni di uomini gravissimi, e il parlare non solo ai profondi eruditi, ma ad ogni classe di studiosi, rendeva necessario tutto l'esposto in questi tre libri, affine di condurre gradatamente il lettore dall' infanzia dell' arte al secolo di

Fidia, ove la toreutica, e la scultura crisclefantina permettono più particolarmente d' esser prese ad esame.

Per gradi soltanto arrivarono gli uomini a quel genere di perfezione, che forma l'ammirazione di tutte le età; e debito dello storico è appunto il seguire questo andamento, che giustifica la somma elevazione a cui non giunsero mai d'un salto le produzioni dell'ingegno umano. Le opere dei sommi artefici furono in ogni età il prodotto di molte circostanze che li precedettero, e spesso abbagliati dallo splendore delle opere più classiche siamo ingiusti verso le precedenti, alle quali sempre siam debitori del meraviglioso, per giugnere a cui aprirono le prime strade. La stessa antichità ci diede l'esempio di questa ingiustizia, dando ai primi talenti anche la non dovuta gloria di primi inventori. E il *coepit* di Plinio, anche in proposito di Fidia, sembra confermare questa esposizione.

Nel preludere a questo quarto libro crede l' autore d' indicare alcune ragioni per cui la scultura fece progressi maggiori del-

le altre arti d'imitazione presso de' Greci, e più particolarmente lo ascrive alla diversità d' incoraggiamento che le due arti provarono dalle instituzioni religiose, giacchè la pittura era riservata a rappresentare gli Dei, la scultura per così dire li creava; e la realtà e l'illusione in fatti acquistano un grande ascendente sullo spirito umano. Il Greco abbracciava le ginocchia del suo nume, era minacciato dal suo braccio, assistito dalla sua mano protettrice, e confondendo l'idea intellettuale colla imagine materiale non sapeva se la statua era divenuta il suo Dio, o il Dio erasi trasformato in istatua. *Coloro che entravano nei templi* (scriveva Luciano parlando del Giove di Fidia) *credevano di vedere non già l'oro estratto dalle miniere della Tessaglia, o l'avorio dell' India, ma lo stesso figlio di Saturno e di Rea, che Fidia aveva fatto discender dal cielo.*

Basta che la forza di questo prestigio giunga ad acquistare un certo ascendente, che immediatamente diventa profana e sacrilega ogni ricerca tendente a togliere l'illu

sione. Il timore e il rispetto si pongono in guardia del tempio, un misterioso velo aumenta l'orror religioso, e le abitudini all'errore si accarezzano; cosicchè diventa pericoloso per chiunque osasse attentarvi e distruggerle.

Resa però più civile la Grecia crebbe il bisogno di accorrere al soccorso d'una illusione, che cominciava ad essere minacciata di decadenza, poco essendo ai sensi più finamente educati ciò che presentava soltanto l'aspetto dell'antichità, e della preziosità. Fu necessario dunque il compenso d'una imitazione più perfetta, e più positiva, che trovò i suoi mezzi più efficaci e più pronti mediante l'uso introdottosi delle statue atletiche, ed onorevoli. I modi adottati di studiare l'umana figura, resero più perfetta l'imitazione della divina; e la distanza che l'arte si propose di mantenere tra l'uomo ed il nume, produsse l'ultimo grado di perfezione, che si ravvisa tra l'imitazione materiale e l'ideale, riserbando il sublime alla divinità, e modificandolo secondo i suoi diversi attributi. La sta-

tuaria che nell'oro, e nell'avorio aveva riconosciuto per così dire l'ideale della materia, lo riunì a quello delle forme nel rappresentare gli Dei, e Fidia, al dire di Quintiliano, dedicato a questa più elevata parte della scultura fu chiamato *Diis efficiendis melior artifex quam hominibus*.

La ricostruzione, ingrandimento, o il nuovo fabbricarsi di moltissimi templi accrebbe l'incitamento all'arte della scultura, inseparabile ne' suoi progressi da quella dell'architetto. La costruzione dei templi di Giove in Olimpia, di Minerva in Atene, di Cerere a Eleusi, d'Apollo Epicurio a Figalia, e la riedificazione di quelli di Giunone in Argo, e di Tegeo, il più grande, e il più magnifico del Peloponeso, successero consecutivamente nel giro di poche Olimpiadi: il qual movimento nelle arti si propagò in tutta la Magna Grecia, e gli avanzi grandiosi che veggonsi eseguiti ad imitazione de' monumenti indicati assicurano l'epoca della lor costruzione.

Siccome dall'imitazione de' primi edificj degli uomini costrutti in legname ne deri-

vò certamente l'ordine dorico le cui parti tutte giustificatamente esprimono le ragioni delle prime invenzioni migliorate e sottomesse a precisione di misure e di proporzioni, così anche dalle prime statue di legno vestite di panneggiamenti, venutane l'unione dell'avorio e dell'oro, accadde il bisogno ulteriore di mettere in relazione le opere dello scultore con quelle dell'architetto, e allorquando gli edifizj per l'esterna grandezza, e l'interno gusto d'ornamenti e di lavoro spiegarono tutta la pompa dell'arte, la scultura sfoggiando altresì tutta la ricchezza dei materiali dovette proporzionar le sue moli colle dimensioni del tempio in relazione alle idee di distanza che aveva concepite tra la piccolezza dell'uomo, e l'immensità della divinità.

La scultura criselefantina divenne con tanta elevatezza di mezzi un'arte ausiliaria della religione, e Quintiliano ci lasciò scritto di Fidia che *majestas operis aequavit Deum*.

Enumera l'autore le opere colossali di questo sommo artista scolpite in oro, e in

avorio, e prima di tutte cita la sua Minerva di *Pellene* eseguita avanti quella dell' *Aeropoli di Atene*, e dell' altra di Platea il cui corpo era di legno dorato, e le estremità di marmo pentelico talmente colossale, che non era minore di quella in bronzo fatta colle spoglie di Maratona, della quale i naviganti scorgevano la sommità dell' elmo dal promontorio di Sunnio. E il gran plauso che per tutta la Grecia ebbero le opere colossali di Fidia portate per la prima volta a tanto alto grado di perfezione, aumentò il gusto di quei popoli, e la gara delle città e dei templi più rinomati per ottenere di sua mano i più segnalati capi d'opera della scultura criselefantina, cosicchè a poca distanza l'uno dall' altro si videro nel giro di breve età la Minerva del Partenone, e il Giove di Olimpia.

Sonovi sempre state incertezze e deduzioni contraddittorie intorno alla preferenza di epoca di questi due celebratissimi monumenti, e invalsero molti dubbj intorno alle peripezie dello scultore, le quali

cose con sana critica s'impegna a svolgere il sign. Quatremére. Le risorse straordinarie dello stato di cui si è parlato più sopra indicate da Pericle nel 1. anno della LXXXVII. Olimpiade, fra le quali annovera l'oro della Minerva, comprovano, che da qualche tempo il colosso era fatto, e maggiormente poi ne convince il riflettere all' amara sventura in cui fu avvolto l'artefice, accusato non solo d' infedeltà nell' impiego della materia preziosa (che per questo aveva egli già prese tali precauzioni da riescire immune da ogni attacco) ma convinto di sacrilegio per trovarsi scolpito nello scudo della Dea il ritratto di Pericle; cose che cagionarono a Fidia cattivi trattamenti, più diretti forse ad attaccare l'amministrazione e l'autorità di Pericle, e ad opprimere il legislatore, di quello che lo scultore. Li quali motivi avendo servito con altre cause segrete, secondo Aristofane, alla guerra del Peloponeso, è forza che abbiano avuto origine fino dalla metà circa dell' LXXXV. Olimpiade; e appunto il cronista Eusebio egualmente riporta che nel secondo anno di

questa Olimpiade fu terminata la Minerva del Partenone, così che coincidono tutti i punti tra loro atti a fissare quest'epoca importante, ed autorizzar la certezza, che le accuse contro di Fidia avessero tutto il tempo di predisporre le ostilità fra l'epoca del compimento del lavoro, e quella dello scoppiar della guerra, le cui prime scintille si videro al finire dell' LXXXV. Olimpiade, e l'esplosione poi non ebbe luogo che il primo anno dell' LXXXVII.

Dalle quali cose sembra dedursi convincimento che il Giove Olimpico sia stato fatto posteriormente alla Minerva, malgrado le esposizioni del sign. Heyne, che il nostro autore prende a confutare partitamente. E l'epoca della vittoria del giovane Pantarce favorito di Fidia vincitore *inter pueros* nei giuochi dell' LXXXVI. Olimpiade, e da lui scolpito su uno dei traversi del trono di Giove in atto di coronarsi, può ben ragionevolmente contribuire a contrassegnare anche quella della statua colossale del Nume.

Produce in seguito la restituzione e de-

scrizione della Minerva d'oro, e d'avorio del Partenone, il suo tipo, il suo stile, e le sue dimensioni. Restituzione tanto più difficile quanto che non fu mai da alcuno degli storici per intero descritta, e soltanto senza alcun piano, e disgiuntamente furono qua e là indicate alcune parti di questa massa colossale: e non è appunto che in forza della sua grande celebrità, che avendone parlato gran numero di autori, dalla riunione di molti dispersi passi ne trasse l'eruditissimo e diligentissimo autore quel felice risultamento, che alcuno finora non aveva neppur osato di tentare.

Ingegnoso bensì, ma non vagante in arbitrarie visioni, è il modo dal quale è dedotta ogni conseguenza relativa alle enunciate ricerche; impossibile a lui sembrando che una statua di tanta celebrità non abbia offerto il suo tipo a una quantità di opere posteriori, a marmi, bronzi, medaglie, e pietre incise.

È indubitabile che riprodotta infinite volte in tante diverse dimensioni, e materie, molti templi, città, musei, raccogli-

tori, avranno voluto una copia, un segno di quell'opera, che formava l'ammirazione del secolo. Ci permettiamo di aggiungere, che senza i prestigj, che erano allora in tanta voga, e senza che la mole imponente, o la materia preziosa o il culto religioso v'abbiano alcuna parte, ognuno vede già nell'età nostra moltiplicarsi le più celebri statue di Canova in tutti i modi possibili: la sua Ebe a cagion di esempio in tutte le dimensioni e in bronzo, e in marmo, e in porcellana, e in pietra dura, e intagliata in rame vedesi presso tutti gli amatori delle arti, in tutte le gallerie, in tutti gli appartamenti, presso tutte le nazioni, e non correrà un secolo, che a migliaja saranno moltiplicate le copie delle opere più chiare di questo divino artefice.

Gli attributi che noi veggiamo a tante statue di Minerva, che corrispondono agli stessi, che ci vengono descritti in quella del Partenone, con molta ragione verranno al soccorso di questo tipo, giacchè non vi è altro mezzo per giugnere a queste cogni-

zioni, che retrocedendo dal conosciuto all' incognito.

Fidia che ben sei volte aveva scolpito il simulacro di questa divinità, certamente aveva impresso alla stessa il diverso carattere di dea della guerra, o dei giuochi atletici, o delle pacifiche gare dello stadio, o delle scienze, o dell' industria, o delle rocche munite; e giova credere che la più parte dei marmi, che ci rimangono abbiano a noi conservate le tradizioni dei varj modi di composizioni per le quali tante volte il primo artefice della Grecia riprodusse la figlia di Giove.

Oltre a tutte quelle considerazioni che far si possono relative allo stile delle diverse epoche dell' arte, e applicabili al gusto delle varie scuole locali, che più o meno dagli originali trasmesso, non sfugge all'occhio di un vero conoscitore, presentansi ancora tutte quelle necessarie analogie, che tra le statue derivanti da un tipo colossale d' oro, e d' avorio è indispensabile che si mantengano: giacchè i compartimenti della

toreutica, e della scultura criselefantina risultanti dal complesso di tutte le esteriori ricchezze dell'arte, non debbono essere stati talmente variati e alterati nei posteriori monumenti, che i marmi, i bronzi, e le gemme fusi o scolpite secondo quei superbi modelli, non conservino essi pure una specie di rimembranza dello stile più ricco, più vario, più abbondante in ornamenti; e ciò in tal modo combinato, e disposto, che quelle parti tanto esaminate disgiuntamente, quanto riunite nel loro insieme non sieno in qualche modo relative a quel merito d'esecuzione sorprendente, e straordinaria.

Disvela dottamente l'autore le strette relazioni tra molte opere conosciute, e la descrizione della Minerva di Fidia; e presentando con accuratezza di disegno e le gemme ed i marmi, ove chiarissime sono le suddette analogie, egli si è francamente deciso alla restituzione dell'opera colossale risalendo dalle imitazioni al tipo originale.

Prosegue a trattare del modo con cui l'oro era distribuito in questo colosso, e

nella ricerca della quantità del prezioso metallo impiegatovi. E combattendo le opinioni dell'Abate Barthelemy, che disse nel suo Viaggio di Anacarsi, *essere la Dea vestita di una lunga tunica di avorio*, riporta tutte le opinioni ed i fatti contrarj a questo scrittore, riscontrandosi chiaramente in un passo di Platone, *che Fidia non fece d' oro nè gli occhi, nè il viso, nè i piedi, nè le mani della sua Minerva*. Cosa dunque rimane? Oltre a che la somma di 44 talenti d'oro impiegati in questa statua non lasciano neppur supporre che questa non siasi adoperata nella parte maggiore dei panneggiamenti, escludendo anche l'economico modo di lamine battute a martello *Iphurelaton*; diffatti Plutarco più espressamente si spiega col dire, *che Fidia aveva sin dal principio del suo lavoro adattato, e disposto l'oro attorno la statua di modo da poter levarlo, e verificarne il peso:* precauzione che lo fece trionfare dell'accusa di malversazione del metallo. Le quali cose dopo avere stabilito che il vestimento della Dea era d' oro, passa a conchiudere sulla

qualità dei panneggiamenti più proprj al carattere di questa divinità. Quindi ponderando la somma dell'oro impiegato, e la relazione tra l'argento e l'oro per istabilirne il valore, pone in confronto le diversità fra gli scrittori che ne parlarono, ed espone il ragguaglio in lire di Francia delle tre varie opinioni di Tucidide, di Filocoro, e di Eforo, l'ultima delle quali fa ascendere il valore dell'oro a 3,560,000 franchi.

E continuando le deduzioni ingegnose l'autore opina fermamente, che la somma principale esclusivamente venisse impiegata nei panneggiamenti, cosicchè Pericle avesse proposta la risorsa allo stato col solo cambiamento delle vesti, che avviluppavano il colosso, facile essendo la sostituzione di quelle in bronzo, o in qualunque altra materia; non sembrando mai verosimile, che Pericle potesse proporre di fondere gli ornati preziosi dell'elmo, dell'egida, dello scudo, e le svolazzanti leggere vesti della Vittoria, che non potevano dare un prodotto pari alla preziosità dell'arte finissima con cui erano scolpite. Per le quali co-

se vengono a conciliarsi i passi dei classici; e Tucidide avendo riferito il solo peso di 40 talenti d'oro, questo può essere relativo ai soli panneggiamenti della Minerva, restando il di più riportato da Filocoro, o da Eforo per gl'indicati accessorj. - Quante volte non troviamo contraddizione in pesi e misure, unicamente perchè un autore ha compreso od escluso qualche parte accessoria, che un altro ha considerata in unione col totale?

Tutti questi ornamenti, e il panneggiamento principale assoggettati a calcolo, e a misura di piedi quadrati colla proporzione dall'autore esibita nel ristauro del suo colosso, determinata la grossezza sufficiente del metallo per quest'opera nei pezzi di fusione, non meno che negli altri da lui giudicati necessariamente a martello, corrispondono in totale nel loro peso e valore per l'appunto alla media proporzionale tra la somma riferita da Filocoro, e quella indicata da Eforo.

Continua l'autore le più dotte ricerche intorno all'elmo dedotto da quello del Te-

tradrachmo d' Atene, parla dell'avorio del volto, e della calcedonia, che era incassata negli occhi, della Sfinge dell' elmo, della Medusa nell' egida, e tutto prendendo ad esame mette a profitto i moltiplici passi degli autori, che unitamente a molte particolari circostanze vengono in appoggio della moderna restituzione. Sopra tutto si diffonde sulla Vittoria *praecipue mirabili* al dire di Plinio, che la Dea sosteneva nella destra mano, le cui ali e le vesti giudica l' autore esser dovessero d' un lavoro sottilissimo per opera di martello, onde scemare l'enorme peso di questa figura sorretta in falso sulla mano sporgente della statua; lavoro di una meccanica considerabile, che cadde sotto l' osservazione anche degli antichi. *Phidiae Minerva manu semel extensa, et Victoria in eam recepta sic per omnem stat aetatem*. Ariano.

Ingegnoso artificio che l' autore riconobbe poter praticarsi mediante un sostegno tacitamente indicato dallo stesso Pausania, poichè lo scudo della Dea ornato di bassi rilievi interni ed esterni, in luogo di esse-

re imbracciato stava a' suoi piedi. Il contatto dello scudo col braccio spiega tutto l' artificio di quel gran peso sostenuto fuori del centro di gravità, e in appoggio di questo vengono anche i due passi d' Aristotele, e di Cicerone, il primo nel trattato *de mundo et mirabilibus*, il secondo nell' oratore, che sembrano chiaramente alludere a questa circostanza particolare.

Phidiam illum quem probum fictorem fuisse tradit memoria, vidi ipse in clypeo Minervae quae arcibus Atheniensibus praesidet oris sui similitudinem colligasse, ita ut si quis olim artificis voluisset exinde imaginem separare, soluta compage simulachri totius interiret integritas. Apul. de mundo pag. 741.

Sic ut si quis Phidiae Clypeum dissolverit, collocationis universam speciem sustulerit, non singulorum operum venustatem. Cic. orat. in fine.

Da' quali passi risulta di più che il ritratto dell' artefice doveva appunto essere in una di quelle sporgenti teste di vite, o di chiodo che teneva riunito alla nascosta asta

di ferro tutto l'insieme di questa parte del monumento, per cui levando l'effigie tutto rimaneva disciolto *ita ut etc.* Egualmente tornando sull'argomento della profanazione pel ritratto di Pericle introdotto sui bassi rilievi dello scudo, riporta le autorità de' classici, che dimostrano esser questo statovi posto non apertamente, ma quasi furtivamente in incognita forma, e senza distintivi, atto soltanto a riconoscersi pei tratti del viso. Così non potendo patentemente scagliarsi la persecuzione contro di Pericle, la sua fazione nemica si sfogò contro l'artefice.

Giustifica egualmente contro tutti gli oppositori i bassi rilievi citati da Plinio *in soleis Lapitharum et Centaurorum dimicationem*, quasichè *solea* volesse significare ciò che unicamente oggi s'intende con questo vocabolo, mentre Polluce si spiega assai chiaro su questo argomento, ove in proposito della calzatura Tiria si esprime *esser questa una suola alta quattro dita coi cintigli dorati, e appunto un sandalo come quello che Fidia pose alla sua Minerva*. Fat-

ta la proporzione tra una figura naturale, e questo colosso così calzato, risulta che il sandalo di quest'ultimo è grosso 15 pollici, e che Fidia anche avendolo diminuito per una più aggradevole dimensione, restava alto abbastanza per poter benissimo in piccolo scolpirvi la pugna dei Centauri, e dei Lapiti. Fidia, la cui abilità era somma anche nei piccoli lavori, *ut noscatur aequalem magnificentiam fuisse et in parvis*, come diceva Plinio, aveva appunto riservato alla ricchezza dei sandali questa minuta scultura non perduta all'occhio dell'osservatore, poichè precisamente questa parte restava più d'ogn'altra vicina allo sguardo. E non neglige il nostro autore di parlare dell'asta, dei serpi, del piedestallo, e dei bassi rilievi che lo adornavano colle più minute circostanze.

Da questo monumento illustrato e disegnato passa ad altre ricerche su diversi monumenti della statuaria criselefantina prodotti dagli allievi, e contemporanei di Fidia. Riconosce e divide il corso delle opere di questo grande artefice in tre epoche, an-

novera le principali sue produzioni la più parte d'oro e d'avorio, e colossali, e quelle non solo ch'egli scolpì, ma quelle a cui diede opera colla mano, o col consiglio da altri condotte, e le altre che ad imitazione delle sue furono eseguite, e Calamide, e Alcamene, e Colote vengono citati fra più insigni contemporanei, e anche collaboratori collo stesso Fidia.

Viensi finalmente alla restituzione del tempio di Giove in Olimpia, e partendo da alcune invariabili dimensioni del naos del tempio, e specialmente della sua larghezza interna fra le colonne, riconosce da questa alcuni dati positivi per poter determinare le misure del trono, sulle quali ci lascierebbe in molta oscurità il silenzio di Pausania.

Le dimensioni del tempio che si traggono dal testo di questo autore, hanno tutta la somiglianza con quelle del Partenone, così che ben calcolate anche le piccole differenze dall'uno all'altro edificio, il trono di Giove collocato nel naos interiore, non poteva esser posto in uno spazio in lunghez-

za maggiore di 60 piedi, e in larghezza di circa 30 o 34 al più. Dalle quali dimensioni riconosciute, e dal sapersi positivamente che era di ordine Dorico, rimane dimostrato egualmente che l'edificio era *octostilo*; e dopo aver commentato con molta erudizione l'interno ed esterno ristauro espresso nelle tavole, e dopo aver risoluta la questione sui due ordini interni sovrapposti, si estende più a lungo sull'importante quesito, se l'edificio fosse coperto o no, e in qual modo ricevesse la luce, rimarcandosi l'inverosimiglianza che un colosso di varie materie conteste, e preziose stesse a cielo scoperto, e nello stesso tempo l'altra inverosimiglianza che essendo il suo tetto formato di tegole di marmo pentelico fosse per questo impedito alla luce di offrire all'avidità dei riguardanti la più sublime opera dell'arte. Molte ingegnose ed erudite ricerche prosegue a fare intorno al modo di introdurre la luce nel tempio, che dall'alto della volta verosimilmente egli dirige sulla statua del Nume, e rimanda i lettori curiosi di maggiori particolarità su questo argo-

mento a una sua memoria sulla maniera con cui erano illuminati i templi degli antichi pubblicata nel terzo tomo delle memorie dell' Instituto.

Procedendo all'illustrazione del monumento, che formava una delle principali meraviglie dell'antichità, trova l' autore, che nessuna descrizione può contribuire a dare un' idea benchè minima di quella perfezione, che dipende dall'accordo mirabile delle parti, la quale non può dedursi che debolmente per qualche analogia tratta da antichi frammenti, o da felici sforzi della immaginazione. È per ciò particolarmente la parte principale di questa grand'opera, vale a dire la statua, diventa in questo ristauro come accessoria, stante l'incertezza in cui lascia la descrizione di Pausania. Non così del trono che forma la parte più positiva della dottissima illustrazione, malgrado alcune incertezze in cui lascia lo storico antico, e la mancanza di esempj di simil genere di monumenti in ciò che rimane a noi d' antichità; giacchè può dirsi unicamente indicativa la maniera con cui su bassi rilievi,

o sulle medaglie veggonsi i seggi delle divinità. Ma siccome abbiamo ragionevole presunzione che il precedente trono d' Amiclea possa aver dato almeno un' idea di quello di Olimpia, se non secondo il gusto, almeno secondo la costruzione e la figura, così nei passi oscuri dell' una descrizione non diventa irragionevol sussidio ciò che può dall' altra ricavarsi.

Un' accurata rappresentazione di un disegno risolve ogni problema con tutta la precisione, ma le descrizioni mediante i soli vocaboli sono piene di ommissioni, poichè gli autori non si sono dato il debito di tutto dire, e vi sono molte cose sottintese, appartenenti alla natura d' ogni particolar descrizione non certamente fondata sull' esattezza geometrica. Erano a cagione di esempio immancabilmente nel trono di Olimpia il piano o seggio su cui posava la figura, non meno che il dossale d' appoggio dietro la stessa. Ma se non fosse indicato che più alto della testa del Nume erano collocati due gruppi, non saprebbe senza di ciò verificarsi con evidenza bastante l' esisten-

za del dossale, mentre per la natura della cosa, il silenzio del descrittore non può lasciar mai dubitare sull' esistenza indispensabile del fondo su cui sedere. E così dicasi d' altri oggetti non descritti, ma sottintesi, come le braccia d'appoggio ec.

La maggior difficoltà del ristauro consiste nel situare a suo luogo gli oggetti descritti, poichè sebbene l' antico scrittore talvolta prendendoli partitamente li descriva con tutta esattezza, quasi sempre però li presenta senza ordine decomposti dall' insieme del monumento.

Passa in rivista tutti i commentatori, e traduttori della descrizione di Pausania, e ne presenta l'originale in Greco con la versione latina di Amasio, e la traduzione francese. Imponente e piacevole ne riesce certamente la lettura atta però a spaventare qualunque accinger si voglia alla difficile impresa di presentare in disegno una sì ricca, e complicata composizione.

Quanto più un' opera è conosciuta, e celebrata, tanto maggiormente crede chi la descrive di affievolirne l' idea con circostan-

ze minute, cosicchè in pochi tratti crede ragionevolmente l'antico scrittore di comunicare a tutti le idee così chiaramente come egli le ha ricevute. Pochissimi autori nell' atto che scrissero ebbero di mira, che il monumento descritto era più soggetto a perire, che non la loro descrizione, e per conseguenza il testo di questa mancante d' ordine e di circostanze minute avrebbe un giorno imbarazzati gl' interpreti. L' egoismo ha gran parte in tutto questo, poichè la prolissità, che avrebbe forse causata la noja dei contemporanei, e scemato così momentaneamente il pregio allo scritto, sarebbe poi stata preziosa pei posteri, e veggiamo che troppo spesso la voglia di ottenere il plauso del momento prevalse al prospetto di una fama lontana.

La struttura del trono di Giove di forma quadrata, era composta di travi, e presentava tre parti, l'inferiore ov'erano i piedi congiunti con traversi, la media occupata dalle braccia e dal seggio, e la superiore formata del dossale. In aumento della forza che dovevano fare i legni di tra-

verso, che poggiando su quattro piedi venivano destinati a reggere il gran peso della statua sedente, erano colonnette intermediarie. Conclude l'autore con buone dimostrazioni che le parti componenti questo tutto erano squadrate, e più atte così ad essere incrostate delle materie preziose, e a presentare la numerosa serie di sculture di cui era riccamente adornato questo lavoro, ove si riunivano l'oro, le pietre preziose, l'avorio, l'ebano, e lo smalto.

Le Ore, e le Grazie sull'alto del trono, le Sfingi, e i giovani Tebani alle braccia, le quattro Vittorie per ciascuno dei quattro sostegni, e le due Vittorie a ciascuno de' piedi erano di tutto rilievo.

Ogni altro ornamento era riportato in bassi rilievi, o dipinto per ogni verso su tutti i compartimenti del trono. Questa composizione offre luogo esuberantemente bastevole per distribuirvi la quantità di soggetti descritti, che pare a chi legge sì ridondante, anzi dà luogo a conoscere, che lo storico unicamente descrisse i più rimarcabili. Facilmente sulle parti componenti questo tut-

to, che equivalgono a grandi pilastrate, come all'incirca quelle delle loggie Vaticane, potevano sfoggiare i bassi rilievi, e gli ornamenti con tutta la più aggradevole varietà di colore, di materia, di esecuzione da produrre l' effetto più sorprendente. Le terme, i vasi, i candelabri, le are, i mosaici, soli resti che ci sieno pervenuti con simili ornamenti dall'antichità, sono bastevoli indicazioni per conoscere l' effetto di un così ricco ed elegante lavoro.

Diffondesi più particolarmente sulla misura del colosso, che già dedotta dalle dimensioni esatte del tempio può quasi con certezza verificarsi, avendo fatto Fidia la statua (secondo Strabone) così grandiosa, che assisa toccava quasi il coperto dell' edificio, e sembrava che alzandosi avrebbe seco rialzato anche il tetto: e conclude, che data l' altezza interna del tempio di 54 piedi, assegnati 12 piedi all'altezza della base, 3 piedi allo scabello, 30 piedi alla figura del Giove assiso, 4 piedi all'altezza delle figure che superavano la testa del Nume sopra il dossale, può ragionevolmente determinarsi

l'altezza del trono a 40 piedi, e può la figura assisavi presentare l'aspetto di sollevare il tetto del tempio, secondo Strabone, se si alzasse dal seggio ove posa. Alla qual mole, seguendo le convenevoli proporzioni dell'area, e dell'ufficio suo, assegna la larghezza di 15 in 16 piedi.

Giustifica inoltre con molta esattezza la natura e la qualità di alcuni ornamenti confutando diverse opinioni, e più particolarmente intorno le quattro Vittorie danzanti disposte in ciascuno dei principali sostegni del trono, come delle altre formanti l'ornato principale dei piedi. E non ommette di esporre le più dotte e le più ragionevoli conghietture per l'ornato delle Sfingi, e dei giovani Tebani sotto le stesse formanti il sostegno delle braccia del trono; e di fare le più erudite ricerche intorno i bassi rilievi lungo le superficie incrostate d'avorio, e di legni preziosi, i quali essendo in oro, e facili a distaccarsi misero a prova gli attentati della cupidigia, come riferisce Pausania, che osservò essere stata involata una delle figure del traverso an-

teriore, senza bisogno per questo di convenire col signor Volkel, autore di una memoria su questo argomento confutato in moltissimi luoghi dal nostro autore, il quale adduce questa circostanza del furto per provare, che gli ornamenti erano di tutto tondo. Con non minor precisione è illustrato il basamento, e il muro di recinta a guisa di balaustri intorno al trono medesimo, che impediva a' profani di avvicinarsi, non come in quello di Amiclea ove Pausania potè montare a suo grado, ed esaminare da presso ogni interno, e minuto lavoro.

Modestamente l'autore dopo aver esaurite le sue deduzioni intorno al trono, invoca indulgenza per l'ardimento di presentare approssimativamente anche la statua, non avendo altra pretensione che di dare una lieve ombra di corpo alla descrizion di Pausania, per ajutare l'immaginazione del lettore, onde render compiuta questa composizione. Il Nume è composto d'oro e d'avorio, la corona del suo capo imita l'ulivo, nella destra sostiene una Vittoria altresì d'oro e d'avorio, coronata e tenente

nelle mani una benda; nella sinistra del Dio sta lo scettro folgorante di tutti i metalli, sulla cui cima posa l'Aquila: il Dio ha i calzari d'oro, e d'oro parimenti il pallio su cui sono gigli, e fiori scolpiti, o dipinti.

Non v'ha dubbio che lo scettro non fosse in questo colosso destinato alla funzione meccanica, che fu assegnata allo scudo di Minerva per sostegno del braccio: e l'usanza de'fiori disseminati sui panneggiamenti, propria della maggior dignità, e giustificata da altri esempj dedotti dai monumenti, comprova come sempre nel linguaggio della imitazione, la ricchezza si ritenne per segno di potenza, e di superiorità. Nulla avendo quindi negletto il nostro autore, e tutto avendo raccolto in varj luoghi de'classici antichi, ha con estrema sagacità messo sott'occhio il ristauro del più gran monumento della Grecia, col presentare in fine di questo libro una tavola in cui stanno schierati tutti i monumenti, che hanno servito ad avvalorare le sue conghietture; e produce pietre incise, e medaglie, e pittu-

re, le quali giustificano come non siasi egli abbandonato ai voli della immaginazione, ma abbia tutto dedotto dall' inesauribile tesoro delle antichità, qual fonte la più sicura che servir possa di sussidio alla storia.

ESTRATTO

DEL QUINTO E DEL SESTO LIBRO.

Impiega l'autore la quinta parte del suo lavoro a riconoscere le opere di scultura criselefantina nei gran periodi, che trascorsero dal secolo di Pericle sino a quello di Costantino, e più particolarmente nell' interno dei templi con occhio avveduto, e critica indagatrice discopre una grandissima quantità d' invenzioni colossali, e di gruppi di Divinità assai più moltiplicate, che non si è finora creduto, alle quali secondo la differenza di forma, la denominazione di trono è più, o meno applicabile.

L'idea di collocare in trono le Divinità propria di tutti i popoli della terra, non è una di quelle invenzioni che si propaghino dall' una all' altra nazione, come alcuni credettero. Comune a tutti gli uomini fu sempre in ogni età, in ogni parte del mondo

il sedere; e colui che era primo o per forza, o per merito, o per bellezza, o per facondia, colui che in qualunque maniera signoreggiava sugli altri, sedeva fra' circostanti in un centro, o più alto di tutti; e il seggio d'onore fu quello che a poco a poco divenne colla progressione delle altre idee il seggio della sovranità. Se la Divinità creò l'uomo ad immagine sua, l'uomo immediatamente restituì al Nume le proprie forme, e la propria somiglianza, e volendo tributargli poi tutte le esteriorità di riverenza, e di rispetto, conobbe ben chiaramente, che l'idea del supremo potere, e del governo del mondo non poteva esprimersi meglio, che cogli emblemi della Monarchia, vale a dire, collo scettro, e col trono. Il Politeismo non escluse da questa dimostrazione gli Dei minori, poichè assegnò a ciascuno il suo impero, e Omero stesso veggiamo che a tutti aveva assegnato nell'Olimpo un trono d'oro.

Frequentissimi sono questi segni nell'antichità. Le pitture Ercolanensi ci presentano i troni di Marte e di Venere, veggon-

si diverse medaglie col trono di Giunone, si riconoscono dai rispettivi emblemi in basso rilievo di marmo i troni di Nettuno a Ravenna, di Saturno a Parigi, di Marte a Venezia, di Apollo a Roma, di Giove a Firenze, tutti forse appartenenti a un medesimo fregio di antico edificio distrutto ove erano distribuiti i seggi delle primarie Divinità. Collocavansi nei templi troni votivi: nel tempio di Giove in Olimpia vedevasi il trono di Arimno re degli Etruschi; in Argo fra le rarità del tempio di Apollo Licio mostravasi il trono di Danao; Mida aveva offerto nel tempio di Delfo il trono dal quale rendeva giustizia; e benchè non fosse che di ferro, si riveriva nello stesso tempio il seggio di Pindaro con altrettanta venerazione, che quello dell'Ariosto di rozzissimo legno si conserva a Ferrara.

La forma della più parte di questi troni oltre che determinata dall'uso, ragion vuole che sia anche stata derivata da un primo tipo, che abbia acquistata una qualche celebrità, come a cagion d'esempio quello

di Amiclea consecrato già dalla religione precede quello di Fidia, limitandosi il talento dell'artista a non introdur varietà, che nelle parti ornamentali e accessorie, e conservando sempre per base la forma, che era già sacra da immemorabile tempo ai riti, e alle costumanze.

Convien credere inoltre che quella specie di uniformità che si scorge negli ornamenti dei troni di molte Divinità, benchè fra loro di natura e d' indole diversa, provenga molte volte dall' avere gli artefici maggior cura dell'effetto, che dello stretto senso della cosa; oltre tutto ciò che venne accreditato dall'uso, e divenne per l'arte, una specie di linguaggio convenzionale. Anche l'architettura, dice il nostro autore, impiega certe invenzioni consecrate dalle costumanze, e dalle convenienze dell'arte di cui non bisogna chieder ragione severamente all'architetto. E così spiegasi come le Ore, le Grazie, le Sfingi, i combattimenti di Amazoni, di Centauri, di Lapiti veggansi indistintamente al trono di Giunone in Argo, d'Apollo in Amiclea, di

Minerva al Partenone, di Giove in Olimpia, e in tante altre produzioni dell' antichità.

Un' altra ragione per questa ripetizione di ornamenti allega l' autore ingegnosamente, e convincentissima, ed è quella che essendo la più parte di questi monumenti opere di toreutica, e per conseguenza formati a pezzi disgiunti, o fusi, o cesellati, o rimessi in tanti diversi modi, ed esistendo di ognuno nelle officine le forme primarie, nulla era più naturale che trattandosi di parti ornamentali, venissero adoprati e multiplicati per fregiare troni di legno prezioso incrostati d'avorio, ora i bassi rilievi, ora le statuette che non era sempre necessario inventare, e modellare di nuovo. Quanti oggetti di lusso, e di ornato per conseguenza non debbono essere stati ripetuti buon numero di volte! E potrebbe anche aggiungersi, quante volte non si sarà cercata quell' allusione (che l' artista non imaginò) agli ornamenti impiegati, che gli archeologi studiano sempre d' interpretare, e giustificare! Il secolo della filoso-

fia, e della critica, che vede ogni giorno prodotte in ogni genere di arti, opere di gran lusso, e di grande esecuzione, qual motivo vogliam credere che trarrà di applicazione da Grifi, Sfingi, Vittorie, Fame, Aquile, Palme, Corone, e cento altri eleganti ornamenti che s' impiegano ogni giorno da intagliatori, orefici, ornatisti in mobiglie, vasellami, e pitture? Fra qualche secolo allorchè si discuoprissero alcuni di questi lavori dell' epoca nostra, quanto imbarazzo non arrecherebbero a chi ponesse ogni studio per ispiegarne i significati, e a tutto trovare allusioni!

Percorre l' autore con debolissimo ajuto, per la brevità dei cenni degli scrittori, l' Asia minore, e la Sicilia, e trova anche in quelle troni in gran numero, e monumenti d' oro, e d' avorio.

Riconosce in *Antiochia* un' imitazione del trono e del Giove d' Olimpia; a Cizaco la divinità del tempio consistente in un Giove d' avorio coronato da un Apollo di marmo; a Hierapoli i troni del Sole e della Luna, e la famosa figura di Giunone la cui com-

plicazione d'attributi era sì grande e sì varia, che riuniva le prerogative di Minerva, di Venere, della Luna, di Rea, di Diana, di Nemesi, e delle Parche, in una mano tenendo uno scettro, nell' altra un fuso, turrito il capo, e coronata di raggi, avendo anche sulla fronte lo stesso diadema di Venere Urania.

E oltre aver riconosciuti tanti indizj di troni nei templi, e per le descrizioni, e per le medaglie, e l'aver osservato che qualche volta s'adoravano diversi Numi in un medesimo tempio, rimarca che venivano anche collocate più Divinità su d'un istesso seggio.

Non solo fu veduto il favorito di Adriano dividere il tempio, ma anche il trono de' Numi Egizj; Giove fu posto spesso fra Giunone e Minerva; e Plutone e Proserpina calcarono lo stesso trono. Cerere e Proserpina furono poste laterali alla figura della Terra. Prassitele aveva scolpite nel tempio di Giunone a Mantinea le figure di Giunone, di Minerva, di Ebe figlia di Giunone, questa sedente in trono, le altre late-

ralmente come assistenti: la Minerva Alea a Tegete era accompagnata dalle figure di Esculapio, e di Igìa. A Megalopoli il Giove tutore era assiso nel trono, e ai lati aveva la figura della città e Diana conservatrice: il Bacco d'oro, e d'avorio di Sicione era accompagnato da Baccanti in marmo; in Mantinea l'Esculapio era da un lato del tempio, e dall'altro Latona fra Apollo e Diana: in Argo questo Dio della medicina era riunito con Igìa sul medesimo trono.

Riflettesi dopo di ciò che la maggiore o minor celebrità, di cui godettero i monumenti, non può rilevarsi dalla maggiore o minor estensione delle descrizioni di Pausania, poichè basti il vedere come il Partenone, il tempio di Tegeo, e quello di Delfo, edifizj di primo ordine in Grecia, sono appena indicati, per non maravigliarsi che il trono di Giunone in Argo riputato la seconda opera dell'antichità sia descritto con tal parsimonia da non sapere come giustificarsi; e ragionevolmente può dubitarsi, che una gran quantità di opere somiglianti

non sieno da lui state non pur descritte, ma indicate. Infatti l'occhio di avorio lungo cinque pollici recentemente trovato nel tempio di Egina non autorizza forse a credere in quello l'esistenza di un colosso, malgrado il silenzio di Pausania nella descrizione di Egina? E dopo essersi trattenuto sulla famosa Nemesi colossale di Ramno finisce con riconoscere in Roma stessa col mezzo di Tacito il trono di Giove, non come soglio soltanto, ma come un insieme di ricca composizione, secondo quelli sin qui indicati: *Dopo che Poppea partorì felicemente una figlia, il Senato ordinò che fossero collocate alcune figure d'oro della Fortuna sul trono di Giove Capitolino.*

Segue la restituzione della Giunone d'Argo in oro e in avorio, opera di Policletò, che non fu giudicata inferiore di merito al Giove di Fidia, autori che furono tra loro comparati e da Marziale, e da Giuvenale, e da Luciano, e da Plinio, e persino da Strabone, che giudica però Policleto il primo per l'abilità nell'arte, ma inferiore a Fidia nella grandezza, e nella magnificen-

za. Il tempio d'Argo rifabbricato da Eupolemo nella xc. Olimpiade poteva paragonarsi alle opere più grandiose della Grecia, i fregi superiori rappresentavano la nascita di Giove, la guerra degli Dei e de'Giganti, la guerra e la presa di Troja; tutto l'Esodo era adorno di statue; alla sinistra del Pronao erano gli antichi simulacri delle Grazie; a destra il letto di Giunone; l'interno racchiudeva molte curiose preziosità, fra le altre un' offerta di Adriano rappresentante un Pavone d'oro, le cui piume ingemmate di pietre preziose, imitavano gli occhi naturali della coda di questo animale; sopra un' ara d'argento erano le nozze d'Ercole con Ebe; Nerone l'aveva arricchito di un Peplo di porpora, probabilmente una cortina che si alzava, e si abbassava dinanzi la statua della Dea. Da varj passi di Pausania possono trarsi queste disperse nozioni, ma ciò che riguarda la statua principale venne esposto così succintamente, che rimase il suo aspetto quasi invisibile, appunto come dice l'epigramma dell'Antologia, *che Policleto fu un mor-*

tale privilegiato, potendo vedere Giunone, ma che la ravvolse nei vestimenti, mostrando soltanto ai profani ciò che la decenza concede, e nascondendo le attrattive unicamente riservate a Giove; — Caetera namque — Veste latent, soli sunt ea nota Jovi. Tertulliano parlando di questa statua aggiunge qualche prerogativa ommessa da Pausania; e da queste leggiere indicazioni, e da qualche motivo dedotto da antiche medaglie l'autore azzarda la sua restituzione senza pretendere di aver colto nel segno, unicamente producendola per varietà nella rappresentazione dei monumenti riuniti nella sua storia; e termina questa sua illustrazione con diverse osservazioni sulle Ore, e le Grazie ch'egli giudica essere forse state isolatamente e di tutto tondo rappresentate sulla corona della Dea.

Estende il dominio della statuaria criselefantina il sig. Quatremére anche a tutte quelle diramazioni, che vennero in seguito per essersi imitato, e contraffatto ogni lavoro di questo genere col servirsi delle materie meno pregiate, non già perchè mancas-

sero le preziose, ma perchè sempre crebbe il bisogno di moltiplicare e diffondere il godimento di questa magnificenza, e di qui i legni non rari, e gli stucchi dorati, e le ossa degli animali surrogate all' avorio, e i marmi colla patina, e l'encausto per mentire quella tinta giallognola che il tempo dà così facilmente ai denti dell'elefante. Una gran serie di simili monumenti è presa ad esame, e schierata dinanzi alla curiosità dei lettori, terminando colle statue *acroliti* che ritiene come contraffazioni delle criselefantine, cioè quelle che non avendo di marmo se non che le estremità presentavano il corpo di legno o di metallo dorato.

Il secolo d'Alessandro rassomigliando in parte a quello degli Antonini cangiò direzione al gusto e allo stile, e senza intieramente escludere le opere, che fecero la gloria di quello di Pericle e stabilirono a Fidia il primato della scultura, tutto per opera di Lisippo prese un andamento affatto diverso. L'arte cangiò di scopo, e il gusto degli artisti fu mosso da un nuovo impulso: Alessandro divenne il Dio del suo

secolo, e lo splendore delle circostanze politiche aprì una carriera intentata alla scultura; e in luogo che l'entusiasmo religioso e poetico, o che la persuasione, e la credenza portassero l'ideale dei corpi a un genere di bellezza più che umana per esprimere la Divinità, le imagini del vincitore dell'Asia, e i guerrieri che ebbero parte nei suoi trionfi divennero l'oggetto principale dell'arte. Succede nel morale come nel fisico, che il movimento non può essere perpetuamente nella stessa direzione, poichè lo spirito toccando ad un limite, la reazione diventa la conseguenza dell'azione, e alternativamente questo moto si fa progressivo o retrogrado. Ciò posto trova l'autore inutile conoscer le cause del progresso o della decadenza dei talenti; la discesa, dic'egli, è una conseguenza dell'esser saliti, e cangiasi in peggio per necessità di cangiare. I capi d'opera già prodotti sono la vera causa che non ne nascono più, e a dispetto d'ogni teoria, le belle produzioni lungi dal far nascerne di più belle, devono anzi esser susseguite da meno belle.

Felice l'epoca in cui senza far meglio, nè peggio è possibile il fare altrimenti, vale a dire in cui senza spinger tropp'oltre resta ancora qualche strada intentata. Le quali idee del nostro autore, ove si applicassero troppo generalmente come sono enunciate, per quanto sembrino convenire nel caso, non saprebbero riconoscersi sempre giuste in tanta latitudine, poichè il conoscere a fondo le cause vere della decadenza dell' arte può molte volte contribuire a ripararne la caduta, o a richiamarle in tempo a quella purità elementare da cui talvolta divergono, come lo stato attuale delle medesime sembra far fede evidentemente.

Ricevutasi da Fidia la traccia per le opere colossali e magnifiche, e fin dal suo tempo la statuaria in bronzo avendo fatto grandi progressi, questa divisione dell' arte acquistò sotto il regno di Alessandro una voga incredibile. Plinio paragona alle torri le statue colossali di quell'età; Lisippo ne fuse di trenta e quaranta cubiti; Carete suo allievo fece il colosso di Rodi, e questa sola isola così piccola, al dire di Plinio, con-

tava cento colossi di bronzo, di cui ciascuno poteva stabilire la gloria di una città. E posto che quasi tutti i soggetti che furono trattati dagli artisti sotto questa monarchia, e quelle dei successori furono istorici, o statue di ritratti, sarà duopo convenire che questo genere non ammetteva il carattere tutto ideale e sublime delle statue degli Dei che escirono dalla scuola di Fidia, e di Policleto.

Il credito in cui salirono i bronzi nocque moltissimo alle opere d'oro, e d'avorio, e l'ambizione degli uomini vide meglio assicurata l'immortalità nei monumenti, che con tutta la pubblicità potevano sfidare l'ingiuria dei secoli e delle stagioni, di quello che nell'avorio, e nella toreutica che abbisognavano del ricovero del Santuario. Il privilegio però quasi esclusivo della ricchezza, e del lusso inerente alla scultura criselefantina malgrado tutto ciò potè sempre impiegarsi dall'amore dei popoli o dall'adulazione per mettere a fronte dei simulacri delle Divinità le effigie dei Principi. Il Filippejo d'Olimpia veduto da Pausania conteneva le

statue d'oro, e d'avorio di Filippo, di Aminta, d'Olimpia, d'Euridice, e di Alessandro scolpite da quel *Leochares*, che lavorò alla tomba di Mausolo, e fece la statua colossale di Marte in Alicarnasso, da Vitruvio chiamata *Acrolyte* poichè di metallo e di marmo.

Meno rari gli elefanti per le dirette comunicazioni coll'India, si vide anzi in quest' epoca profuso l' avorio, e nelle statue poste intorno al rogo di Efestione, e nella pompa Dionisiaca di Tolomeo Filadelfo in Egitto in cui strascinaronsi carri carichi di statue, e di colossi, seicento immensi denti d' elefante furono portati da' schiavi Etiopi: e ottocento se ne strascinarono nella pompa di Antioco Epifane, di quell' Antioco che fece costruire un simulacro colossale di Giove ad imitazione di quello di Fidia secondo narra Ammiano Marcellino, *et simulacrum in eo olympiaci Jovis imitamenti aequiparans magnitudinem*. E il portico d' avorio costrutto sopra un vascello ornato di figure parimenti d'avorio per comando dello stesso Tolomeo, e la statua

d'avorio di Nicomede primo re di Bitinia, che si vedeva nel tempio di Giove in Olimpia, tutte queste attestano la continuazione, e il pregio in cui seguitò a tenersi la scultura criselefantina.

Rettifica il nostro autore gli errori di Winkelmann, relativi allo scultore celebrato pei lavori d'avorio Damofoone di Messene, che scolpì la statua di Lucina, e il gruppo di Esculapio e di Igìa per la città di Egio, *Aegium*, in Acaja; un Mercurio e una Venere a Megalopoli, tutte statue *Acrolyti*; egualmente che il trono delle grandi Dee a Megalopoli, e quello di Cerere e Giunone lontano quattro stadj da *Acacesium*: artefice che viveva tra la cx, e la cxxx Olimpiade, cioè verso la metà del terzo secolo che precede l'Era nostra; epoca nella quale da lui fu ristaurato il Giove Olimpico di Fidia, pel disgiungimento successo dei pezzi d'avorio formanti il colosso. Sui motivi che condussero al bisogno di questa riparazione sagacemente si estende l'autore, e conoscendosi che erano immense le cure stabilite per la conservazione

del monumento, col versarsi di continuo in una cavità di marmo nero, che girava tutt' attorno del basamento della statua, molto olio affine d'impedire l'azione del secco e dell'umido, e sapendosi che i discendenti di Fidia avevano in perpetuo l' impiego di conservatori di questa grand'opera, conchiude che il degradamento debba essere accaduto in un' epoca in cui l'anarchia, e il disordine, che accompagnano le guerre intestine, avessero interrotti i buoni regolamenti stabiliti per quella manutenzione, e siasi convertito ad altro uso ciò che era destinato a conservare il più ricco, e il più bel monumento del mondo; e col soccorso della storia stabilisce gli anni che seguirono la cxxv Olimpiade per apportatori di questo disastro.

Prosegue l'autore col produrre dedotti dalle descrizioni di Pausania i due monumenti di Cerere e Giunone in Acacesium, e delle grandi Dee a Megalopoli, opere dello scultore suddetto, il primo descritto con singolare esattezza, confusamente il secondo che di materie miste era composto, e

che abbisogna del sussidio più ingegnoso per azzardarne la difficilissima restituzione.

Richiama alla osservazione in seguito i nomi di molti autori che congiuntamente posero mano a un'opera medesima, e singolarmente di Xenofilo, e Stratone, che lavorarono il trono di Esculapio e d'Igìa in Argo, per venir poi ad illustrare il trono di questo Dio della medicina in Epidauro scolpito da Trasimede. Pare che dall'indizio dato da Pausania che la statua fosse grande una metà del Giove Olimpico d'Atene possa dirsi colossale, poichè siccome questo Giove fu fatto scolpire da Adriano in oro e in avorio, e siccome questo Imperatore, artista magnifico e ambizioso, nel terminare quel vasto edifizio cominciato da Pisistrato, uno de' più vasti di tutta la Grecia, avrà certamente anche emulata se non superata l'antica grandezza nella figura colossale che vi fece collocare, così giudicando la figura d'Esculapio come una metà del Giove d'Olimpia, o d'Atene, rimarrà sempre un colosso tra li 15 e li 20 piedi di altezza. Era questo trono ornato non me-

no di quelli che abbiamo veduti descritti, essendo indicate le imprese degli eroi d' Argo, il combattimento di Bellerofonte colla Chimera, e di Perseo con Medusa. Il Nume era assiso tenendo con una mano il bastone, e posando l'altra sulla testa del serpente; a'suoi piedi stava un cane, e al dissotto del monumento era scavato un pozzo forse per preservare l'avorio dall'effetto dei cangiamenti di temperatura, quando non avesse avuto qualche più misterioso significato.

Avanti di percorrere l'epoca che incomincia dalla CLV Olimpiade fino ad Augusto, e avanti di cercare in Roma le statue d' oro e d'avorio, promuovesi dall' autore il dubbio se le varie serie d'artisti indicate da Plinio in certe Olimpiadi abbiano (come sembra a Winkelmann) relazione con varie epoche della storia della Grecia or pacifica, or bellicosa, sempre però influente sul genio della nazione, o se veramente, secondo Heyne, queste epoche non siano come altrettante stazioni, in cui siansi fermati i cronisti ponendo, unicamente se-

condo le date dei varj avvenimenti principali, i nomi degli uomini celebri allora viventi. Dalla qual opinione ne verrebbe che le epoche stabilite da questi scrittori avrebbero pochissima relazione colla storia dell' arte, ed esigerebbero una grande circospezione dai critici. Questo dubbio presenta infatti argomento a gravissime discussioni, e il nostro autore trae da questa incertezza argomento a spiegare il *cessavit deinde ars*, e in seguito l'*ac rursus revixit* di Plinio, interruzione da lui riconosciuta tra la CXX, e CLV Olimpiade, piacendogli piuttosto di attribuire la stagnazione di quell'intervallo alle opere in bronzo dopo l' età di Lisippo, che in genere ascrivendola all' arte della scultura.

Ma indipendentemente però dalle lacune della storia dell'arte, credesi poter attribuire la scarsezza, e la privazione di notizie sulla statuaria criselefantina in quest' epoca, allo stato medesimo della Grecia saccheggiata, e alla rivoluzione di quel paese. E se gli atti dei trionfi ci fossero pervenuti con precisione, si sarebbero conser-

vate memorie assai circostanziate, ed utili alla storia dipendenti dal ben conoscere le processioni trionfali dei conquistatori. Il gusto per queste opere di lusso e di eleganza venne in Roma portato da queste circostanze, e ciascun trionfo introdusse al dir di Plinio un nuovo genere di gusto. Quello di Mummio introdusse la vaghezza dei quadri e dei bronzi. Scipione, e Manlio introdussero colle vittorie l'amore per la toreutica in argento, le tappezzerie Attaliche, e i lettisterni in metallo. Il trionfo di Pompeo diffuse la smania delle gioje, e delle perle; e l'affluenza delle ricchezze che si concentrarono in Roma coll'insterilire le sorgenti là dove le arti avevano avuto origine e protezione, somministrò a' conquistastori il mezzo di ricompensare quei talenti, che sarebbero languiti dopo la caduta della lor patria; gli artefici greci abbondarono in Roma, e da quel punto muta affatto d'aspetto la storia dell'arte. La Minerva Alea, e l'Apollo d'avorio trasportati da Augusto a Roma, e il Saturno, interiormente ripieno d'olio parimenti d'avorio,

erano oggetti di curiosità anche al tempo di Plinio, e attestano il gusto che fu presso i Romani di tal genere di lavori. Svetonio cita persino in avorio statue equestri in proposito di quella di Britannico fatta eseguire da Tito per esser portata in pompa nelle ceremonie del Circo. E l'*apparato* infatti delle pompe trionfali basta a convincere della durata di questo genere di scultura, mentre al trionfo de' Galli era consecrato il citro, l'acanto a quello di Ponto, la tartaruca a quello di Alessandria, l' argento per la Spagna, e l'avorio per l'Affrica; e per apparato intender bisogna ogni sorta d'ornato d'allegorie, di figure, d'imagini di città e di provincie conquistate. Ovidio cita in una descrizione di questi apparati, città turrite e ricinte di mura d' avorio, e il vincitore *in curru stantis eburno*, e Dione Cassio cita nell'apparato di Giulio Cesare fra molte statue d'avorio anche la sua medesima, tanto è vero che la scultura crisclefantina era in tutto il vigore in Roma per opera dei greci artisti. Il celebre Pasitele, uno de' primi artisti greci

trasferiti a Roma, che con dottissima critica il nostro autore indica ove fu dagli scrittori a torto confuso per error di copisti con Prassitele, questi in Roma già *Jovem fecit eburneum* fino dal tempo di quel Metello che si chiamò Macedonico, il primo che al dire di Vellejo Patercolo costrusse in Roma un tempio di marmo. In proposito del qual Pasitele, retrogradando alquanto nell'ordine dei tempi, presenta l'autore la restituzione della tavola d'oro e d'avorio dei giuochi olimpici eseguita da Colote allievo del citato scultore. La quale dà luogo a molte erudite discussioni sulla forma dei trapezofori antichi, e di molti lavori inservienti ad uso di tripodi, are, tavole, eseguiti in marmo, in metallo, in avorio.

Non dimentica l'autore la figura di Augusto fatta in ambra, e posta nel tempio di Olimpia vicino a quella di Nicomede re di Bitinia eseguita in avorio, che giudica potersi ritenere per due busti su colonne troncate, non in piccola dimensione, ma di pezzi contesti a formarne una figura alme-

no al naturale, adducendo le più convincenti ragioni della supposizione, che gli fa rigettare l'idea di un piccolo lavoro.

Ingegnosissima è l' interpretazione, e la restituzione che fa il sig. Quatremére d'un monumento che decomposto dalla descrizione di Pausania, non presentò alla mente dei critici l'idea d'un solo gruppo, ma piuttosto quella di varj pezzi staccati, e disposti all'intorno nel tempio di Nettuno a Corinto ,, Erode Attico (dice Pausania) ha consecrati a' nostri giorni quattro cavalli dorati, a riserva de' piedi che sono d'avorio; vicino ai cavalli sono due Tritoni egualmente dorati fino alla metà del corpo, e il resto è d'avorio. Nettuno e Anfitrite stanno in piedi sopra di un carro. Il giovine Palemone è in piedi sul suo delfino. Queste figure sono egualmente d'oro e d'avorio. La base che sostiene il carro presenta in mezza figura Talassa sostenendo Venere che nasce accompagnata da ciascuna parte dalle Nereidi . . . Su questo basamento sono scolpiti i figli di Tindaro come Divinità propizia alle navi e ai naviganti. Vi si

vede anche una figura della calma, e quella del mare, un cavallo marino la cui parte inferiore dopo il petto termina in pesce, Ino e Bellerofonte col Pegaso „.

Sebbene a prima vista questa enumerazione sembri più di oggetti staccati, che di parti di un tutto, l'autore vi rinvenne un gruppo disposto sopra una base arricchita di ornamenti, e di fregi figurati. Se il carro esiste, vi vogliono i cavalli; e i Tritoni, e il piccolo Palemone trovansi esser tutte parti collegate mirabilmente a una sola composizione.

Questo immaginato ristauro non è in opposizione col testo di Pausania; gli oggetti descritti sulla base hanno relazione immediata col gruppo trionfale di Nettuno, e perfettamente uniforme è il gusto, e la materia in tutta la descrizione delle parti prese isolatamente, ma atte a formare un tutto del genere appunto della scultura criselefantina. E non doveva Corinto mancare di un monumento alla sua Deità protettrice del genere appunto di quelli che negli altri templi, e nelle altre città abbia-

mo più sopra descritti. Poteva giudicarsi conveniente a Nettuno un carro contornato dalle Deità marine in luogo di trono, e con questo accompagnamento il monumento non doveva poi esser molto inferiore a quelli delle altre Divinità. Oltre le quali cose sebbene s' ignori la dimensione del gruppo e delle figure, nulla osta alla supposizione che potessero essere colossali, anzi Filostrato parlando del tempio di Nettuno a Corinto, e delle figure di Nettuno e Anfitrite, e degli altri oggetti di cui fece dono Erode Attico, nomina queste statue come opere colossali. Cerca l'autore di rispondere alla obbiezione che si presenta facilmente della mancanza di antichi monumenti, che derivanti da questo da lui supposto, giustifichino la sua restituzione con qualche esempio; ma soggiunge che sarebbe un troppo circoscrivere il genio degli antichi limitandolo alle sole composizioni che conosciamo. Dalla qual riflessione passa a parlare della famiglia di Niobe scolpita da Scopa, composta di molte figure disposte e combinate insieme in un gruppo, o anche

se vogliasi, come crede il sig. Cockerell, distribuite su d' un frontone di qualche tempio, le quali non conosciamo che separatamente senza poter determinare qual legame avesser tra loro. Plinio ricorda in Roma un monumento di Scopa che molto rassomiglia al gruppo di Nettuno descritto, la quale affinità di soggetto, e di composizione dà luogo a una serie ulteriore di non ispregevoli conghietture.

Si parla verso il termine di questo quinto libro del tempio di Giove Olimpico cominciato da Pisistrato in Atene, e terminato da Adriano ove lavorarono numerosi architetti; uno dei più grandi edificj in questo genere che abbia conosciuto l'antichità, il quale stette forse lungo tempo imperfetto perchè ideato troppo grandiosamente in proporzione delle forze che potevansi impiegare per ultimarlo. Pieno d' immense ricchezze e di statue nel suo gran giro di 2400 piedi rinchiudeva i tesori dell'arte di cui le Colonie furono tributarie, e certamente lo splendore di questa mole, poteva gareggiare con quanto di più insigne

abbelliva gli altri famosi templi di tutta la Grecia. Per la qual cosa ragionevole è il credere, come abbiam detto più sopra, che la statua principale, cioè quella del Nume, collocata in un luogo sì vasto, fosse almeno eguale se non maggiore dei colossi d' oro e d'avorio scolpiti da Fidia. Fino dai tempi in cui la descrisse Pausania, indicando che era composta d'oro e d'avorio, s' ammirava più l'arte che la dimensione; ma il paragone che ne fa non esclude che fosse grandissima, poichè per confrontarla con altre che fossero maggiori di questa, cita i colossi di Roma, e quello di Rodi, vale a dire ciò che per mole sappiamo esser superiore ad ogni altra statua, che si fosse prima scolpita per l'interno dei templi, e sembra doversi anzi dedurre che in mole vincesse ogni statua lavorata precedentemente in oro e in avorio, e posta nei sacri recinti.

Pausania eseguì probabilmente il suo viaggio in Grecia sotto il regno di Adriano prima di quello di Antonino, giacchè vantando le magnifiche opere eseguite da quest'

ultimo in Epidauro lo denomina *vir senatorius*, e se dopo quest' epoca sembra troncarsi il filo delle notizie sulle opere d' oro e d'avorio prodotte in Grecia, sarà piuttosto per mancanza di storico che di artisti.

Null'ostante, per quanto il lusso della scultura criselefantina provasse in Roma tutte quelle vicende, che erano relative alla vanità e all'adulazione, che circondavano la dignità imperiale, sappiamo da Plinio il giovane, che usavano anche sotto Trajano lavori in avorio, e cita i progetti di statue d'ogni materia fatti per consolare un certo Regolo dolente della morte di un figlio che adorava, *illum aere, illum argento, illum auro, ebore, marmore effingit*. Si mantenne sempre fra gli onori imperiali come di rubrica l'uso dell'avorio, non venne mai meno l'ammirazione per le antiche opere di statuaria criselefantina, e al tempo degli Antonini mantenevansi talmente in pregio le grandi e classiche opere di Fidia in queste materie, che Epiteto scrittore contemporaneo filosofando sulle cose umane, par-

la della curiosità che conduceva gli uomini con ansietà sì grande a contemplare in Elide il Giove Olimpico, che ognuno riguardava disgrazia il morire senza averlo prima veduto.

E sempre discendendo coi tempi riscontra un passo in cui Filostrato scrittore nell' epoca di Settimio Severo parla di un commercio di statue, che allora facevano gli Ateniesi, alcune d'oro e di marmo, altre d'oro e d'avorio, e in un altro luogo fa dire ad Apollonio, *io preferisco entrando in un tempietto trovarvi una statua d'oro e d'avorio, piuttostochè in un gran tempio una grossolana statua di terra cotta;* cosa però non difficile a credersi, ma che sempre attesta la durata non interrotta di questo gusto per le opere eburnee terminando coll'indicare le statue d'avorio che contornavano il rogo di Settimio Severo, e il corpo stesso di questo Imperatore, che secondo Erodiano era steso su d'un letto d'avorio.

Oscure ed incerte nozioni cominciano ai tempi di Costantino in ogni sorta di fatti,

e il trattamento che subirono i monumenti che avevano pregio di ricchezza qualunque, dà argomento ad ogni sorta di tristissime supposizioni, e di conghietture. Gli storici Bizantini ripieni d'incertezze e di oscurità non sono da seguirsi per far deduzioni fondate, e l'autore adduce buoni argomenti per non credere ciò che Cedreno espose, che il Giove Olimpico di Fidia, la Venere di Gnido, la Giunone di Samo fossero trasferite a Costantinopoli. Libanio Sofista contemporaneo di Giuliano asserisce che il Giove era al suo tempo ancora in Olimpia, ma la storia non dice a qual destino soggiacciuto abbia quel prodigio dell'arte allorquando i templi pagani furono interamente rovesciati dal Cristianesimo. Anche Giuliano stesso parla del Giove, e della Minerva di Fidia come esistenti al suo tempo. Ragion vuole però che per la loro mole questi colossi non sieno stati mai traslocati, e più facilmente per la loro preziosità derubati, e spogliati a poco a poco prima dei metalli, e poi degli avorj; i quali dopo sottrattone l'oro più eccittante la cupidigia, saranno caduti mancando di

quella concatenazione, che li tenne contesti per tanti secoli all'ammirazione del mondo.

Termina il sig. Quatremére questo libro coll'enumerare i motivi pei quali egli crede, che alcuni critici moderni abbiano riprovato il gusto degli antichi per la statuaria crisclefantina, e riepilogando le opinioni di questi contro un tale genere di lavori, suppone in primo luogo che falsamente abbiano creduto, che una tal specie di statuaria fosse unicamente il prodotto accidentale d'un gusto affatto estraneo alla maniera ordinaria di vedere, e di fare; in secondo luogo che per l'abitudine alla scultura in marmo, siasi indebitamente accresciuta la prevenzione contro l'impiegar due materie in una statua, come conducente a una spiacevole varietà, e contraria al genio sublime dell'arte. In terzo luogo hanno pensato, che la ricchezza, e il lusso delle materie, non costituendo il merito intrinseco delle opere d' imitazione, queste necessarie qualità debbano per la loro diversione nuocere all'impressione prima-

ria, che l'arte ha il debito di produrre; e per ultimo opinano, che la mescolanza dell' oro e dell'avorio in una statua per la rassomiglianza di tali materie ai colori della carne e delle stoffe, generi un' illusione contraria al principio elementare di un'arte, che non dovendo rappresentare nei corpi altro che l'esterna loro forma, non deve in alcuna maniera esprimere il loro colore.

Alle quali difficoltà contrappone parimente in succinto tutte quelle osservazioni sagacissime, che sparse pel corso di questi cinque primi libri abbiamo rilevate, affinando in questo luogo anche maggiormente l'acume e l'erudizione per ribatterle con ulteriori più sottili e ingegnosi argomenti.

Eccoci finalmente all' ultima parte di questo lavoro, ove sembra che sia atteso il nostro autore da tutti coloro, che vorrebbero veder eseguire i lavori della statuaria criselefantina, e di fatti esclusivamente è questa consecrata a far conoscere le meccaniche di questo genere di scultura.

I lavori in avorio di cui finora hanno

fatto menzione gli storici dell'arte, qualunque sia l'antichità, che loro anche potesse attribuirsi, nulla hanno che fare colla scultura criselefantina. Winkelmann nella scarsezza dei resti osservati di questa materia cita una statuetta di 8. pollici, come il sig. Heyne una testa nel Museo di Copenhague, le quali opere essendo di un pezzo solo, non mai meraviglioso per la sua mole, non cadono sotto le nostre osservazioni, e i motivi che salvarono dalla distruzione i marmi antichi, ci insegnano qual contraria sorte ebbero appunto le opere, che formano l'oggetto delle presenti ricerche. Molto minor sussidio riconosce l'autore da qualunque opera in avorio moderna, poichè da lunghi secoli questo genere di pratiche della statuaria Greca non fu neppur immaginato, e nessun lavoro de' nostri tempi può neppur contribuire a darne un'idea. Esamina primieramente le dimensioni ordinarie, e le maggiori di cui conosciamo essere denti di elefante, e quantunque ordinariamente non se ne veggano maggiori di sei in sette piedi, la storia naturale ci av-

visa colla precisione delle sue ricerche, che ve ne sono di nove in dieci piedi, e lo stesso Buffon che è l'osservatore di queste dimensioni, parlando del peso lo riconosce dalle 100 alle 150, e persino alle 200 libbre. Per il che la maggiore circonferenza aumentando in ragione della lunghezza, possono trovarsi dalli sei pollici sino a un piede di diametro, e per qualunque verso che vengano prese le sezioni del dente, siano nella parte piena, siano nella concava ove rimane gradatamente un pollice almen di grossezza, non avvi irregolarità, che render possa inutile, o difficile ad impiegarsi questa materia, ed anzi molte sono prescritte dalla stessa natura del lavoro.

Dati questi diametri, e queste circonferenze, è da dedursi che scelti nell'abbondanza degli avorj i denti più grandi per la fabbricazione dei colossi, e tagliando transversalmente nella parte vuota del dente i cilindri nella lunghezza di due piedi, presentavano questi altrettanti rotoli d'avorio dai due all'un pollice decrescenti di grossezza. Or dunque chi avesse potuto fende-

re tali rotoli e spianarli, la superficie che avrebbero presentata questi corpi circolari e vuoti distesi nell'atto di essere spianati, sarebbe stata di due piedi circa per ogni verso; superficie assai grande, e solida per qualunque lavoro.

Procede poi oltre l'autore opinando, che appunto a questo solo genere di risultamento dovesse ridursi il segreto di ammollire l'avorio, intendendolo non come sognarono tanti interpreti, ma unicamente come la ragionevolezza suggerisce, vale a dire giugnendosi a poco a poco a distendere presso che in piano i cilindri vuoti, e spaccati del dente elefantino per adattarli a' lavori indicati. Ma ancorchè non trovinsi oggi denti della citata enorme grandezza, e quantunque il modo di rendere alquanto molle questa compatta materia sia sconosciuto, nulla ostante egli asserisce, che dalle sezioni dei denti ordinarj senza spianarli e ammollirli, potrebbero trarsi tali tavolette d' avorio da costruire, secondo le meccaniche che verranno indicate, statue grandi al naturale.

Ciò posto osserva, come la particolare durezza dell'avorio sia di una natura tanto diversa da quella del marmo, poichè più di questo resiste all'azione dello scarpello, e cede poi maggiormente alla lima e alla raspa. Il marmo si rompe a scaglie più facilmente che cedere al taglio dei ferri, e il legno al contrario si scaglia assai meno che non cede al fendente del taglio, così che propriamente parlando, l'avorio nè si scheggia con facilità come il marmo, nè si lascia agevolmente tagliare come il legno. Siccome però i pezzi di questa materia non sono molto estesi, si prestano più facilmente di ogni altra materia ad essere digrossati con le lime e le raspe, allorchè sieno stretti da una morsa, finchè preparato così il lavoro grossolanamente riceva col mezzo di attrezzi più minuti e fini l'ultima pulitura.

L'avorio per sua natura elastico, e pieghevole, in qualche modo, è fra le materie che si rendono più facilmente aderenti ad altri corpi, e anche a se stesso mediante le sostanze glutinose. Ciò già si conobbe

da tutti, ed osservandosi che una statua non solo colossale, ma anche soltanto grande come natura, se voglia eseguirsi in avorio, non può a meno di non essere contesta di moltiplici parti riunite fra loro su d'un fusto qualunque, ne venne l'incertezza, e la discrepanza delle opinioni sul meccanico artificio, che potesse essere stato impiegato per questi congiungimenti di piccole parti sino alla formazione degl' immani colossi che abbiamo descritti.

Le superficiali ricerche fatte finora produssero due idee; gli uni credettero di poter applicare alla scultura in avorio i metodi usati in quella in marmo, e congiunsero l'avorio in un masso composto di cubi, come se lo scarpello potesse lavorar su di quello egualmente che sovra un blocco di marmo; gli altri credettero di poter ispiegare il modo di questi gran lavori della antichità, per l'analogia che supposero tra i lavori di rimesso e di stipettajo, supponendo l'avorio ridotto in finissime laminette.

Ognuno comprende facilmente l'insussi-

stenza di queste ipotesi confutate pienamente dall'autore in fine del libro, ove ribatte i modi di lavorare l'avorio prodotti da Heyne, da M. L'évéque, e da M. Spengler.

Primieramente allontanar conviene la falsa idea, che nei grandi lavori in avorio debbasi a forza di laboriosi mezzi di scarpello sopprimere da un masso informe la materia superflua per farne escire la configurazione d'un corpo. Nella statuaria in avorio la massa della statua non esiste avanti il lavoro delle parti, poichè unicamente dalla riunione di queste, separatamente disposte, può risultare la massa; e internamente il nocciolo stesso deve piuttosto adattarsi ai compartimenti d'avorio, di quello che l'avorio adattarsi alla configurazione del fusto, come vien dimostrato.

Distrutta l'idea di un masso informe d'avorio, passa a dimostrare la necessità di un modello, senza di che riesce impossibile la formazione di una statua, la quale si deve necessariamente lavorar per sezioni. Un marmo può scolpirsi per forza d'imaginazione e abilità straordinaria senza model-

lo, quantunque fallacissimo sia il metodo, ma è impossibile che l'imaginazione, e l'ingegno, e la pratica conducano a costruir separatamente le parti dell'avorio, che al congiungersi possano trovarsi con simmetrìa e con esatta proporzione tra loro. Nè basta la preesistenza di un modello qualunque, che rendesi necessario di più l'identifica grandezza di quello secondo la statua d'avorio che voglia eseguirsi, a nulla servendo in tal caso una scala di proporzioni. Finalmente ognuno comprenderà che in una statua eseguita per mezzo di piccoli pezzi prima disgiunti non possono questi essere lavorati che col mezzo di un modello preesistente, sulle frazioni del quale si conformino esattamente le divisioni dell'opera d'avorio. E siccome fissata questa massima, ognuno facilmente comprende come opere immense possano essere state fatte a forza di pezzi di un piccolissimo volume, così facilmente anche si comprenderà come le sezioni del dente dell'elefante tagliate in tutti i sensi presentino secondo la maggiore o minore loro curva la facilità di secon-

dare con poca perdita di materia le forme dei corpi, che sono destinate a configurare, le quali nell'umana struttura presentano un misto di curve, e di convessità in tutti i sensi.

Comparazione più propria a far conoscere questa sorte di congiunzioni, e di parti trae l'autore dal dimostrare l'abbozzo di un marmo per opera dello scultore. Riduce egli da prima con poche squadrature e piani, a cagion d'esempio, le principali parti di un torso indicanti i muscoli più pronunciati e più essenziali, le quali specie di squadrature e separazioni dolcemente soltanto dileguansi allorchè il lavoro progredisce al suo compimento. Secondo un tal metodo i piani, ossiano le parti principali del davanti di un torso di grandezza naturale, non possono essere in maggior numero di otto o dieci, non presentando per ogni verso più di cinque in sei pollici di superficie, per la qual cosa otto o dieci sezioni d'avorio dell'indicata misura bastano per eseguire il davanti di un torso, e il poco d'incurvamento che presentano le for-

me di cui si tratta non esige neppure, che ciascun pezzo d'avorio abbia una grossezza maggiore di un mezzo pollice.

In ciò consistendo particolarmente il segreto di questo modo di composizione, sembrerà ad ognuno che ne sia facilissima la percezione e l'esecuzione, e scemerà la meraviglia, quasi accusandosi questa procedura di soverchia semplicità non preveduta. Le cose hanno un maggior carattere di verosimiglianza appunto per la loro semplicità, e moltissime opere degli uomini sono di questa natura. Si lambiccarono il cervello i primi che studiarono il modo di voltare una cupola, e vi furono persino di quelli che proposero di farla ripiena di terra per sostenerla finchè fosse voltata, e poi estrar tutta la terra di nuovo, il che era lo stesso che edificare, e distruggere una montagna. Quando Brunellesco in faccia a concorrenti da tutte le parti del mondo si presentò per voltare la cupola del Duomo di Firenze, propose la soluzione preliminare di fare stare in piedi un uovo su d'una tavola, nessuno vi riescì, ed egli percossolo

e schiacciatolo alquanto si rise di tutti, e lo fece star ritto. Spiegasi appunto così chiaramente l'enigma della scultura criselefantina, costruendo sul modello esattamente grande come esser deve l'opera colossale d'avorio una forma di gesso, di cera, di argilla, o di altra materia qualunque, che tutte abbiamo dagli antichi scrittori poste in uso a tal uopo, ed eseguitala precisamente coi metodi che abbiamo da immemorabile età a pienissima cognizione, non ignorati dal primo momento che furono fuse le antiche statue in bronzo da Reco e da Teodoro, non massiccie per conseguenza, ma nella forma col nocciolo, viene così apprestato il modo più sicuro, e più facile, anzi l'unico per la formazione della statua d'avorio composta dalla riunion di più pezzi. Cavata dal modello e disvolta la forma, e tagliata in tante sezioni quante ne occorrono alla costruzione di ciascun pezzo della statua, facile è il ridurre a seconda di quella cavità colle lime e gli arnesi occorrenti, il suo rispettivo pezzo d'avorio che vada a combaciare esattamente

con esse, e così a parte a parte perfezionando le separate sezioni della figura, sia grande al naturale, o sia colossale, ognuno capirà con grandissima facilità come rimanga agevole il lavoro, e come nella stessa maniera si proceda alla formazione dell' interno fusto di legno, e all'adattamento delle rispettive parti al medesimo, mediante un glutine qualunque.

Con una prolissità che da noi non può essere imitata, l' autore in molti capitoli riduce ad atto pratico queste descrizioni meccaniche col sussidio di molte tavole, così che la cosa viene talmente sminuzzata, che ogni mezzano artefice sembra poter imprendere un' opera d' avorio, qualora trovasse predisposta da un genio superiore la perfezion della forma.

Cerca però di togliere l' obbietto di questa prolissità trattandosi di descrivere un' arte non conosciuta nè praticata, e dovendo sostituire descrizioni e disegni alle meccaniche dimostrazioni, che abbrevierebbero molto tutto questo capitolo, il quale non è diretto ai soli pratici dell' arte, che in-

tendono dai primi cenni, e fanno rapidamente l'applicazione d'ogni teoria. Altra cosa è, dic' egli, lo sviluppare tecniche operazioni in conseguenza dei risultamenti di un' esperienza attiva e generale, ed altro è sottoporre alla critica i saggi non esperimentati d' un' arte non solo inusitata, ma ottenebrata da false conghietture, per le quali cose egli ha preferito un poco di ridondanza a troppa reticenza.

Non dissimile modo di comporre una grand' opera in bronzo tennero talvolta i fonditori, col dividere in varj compartimenti il lavoro mediante la decomposizione del modello, congiungendo e poi saldando con varj metodi le parti che furono fuse separatamente. Non avvi alcuna differenza in ciò, dice l'autore, se non dal minore al maggior numero di parti relativo alla dimensione limitata dei pezzi d'avorio, e dal fondere nelle forme il metallo, ovvero adattarlo alle stesse medianti gli arnesi a ciò riconosciuti più idonei.

Nello stesso meccanico modo ogni qualvolta un glutine qualunque abbia ricon-

giunti tra loro, benchè leggermente, i pezzi d'avorio lavorati esteriormente come le frazioni della forma, si può nell' interna cavità che risulta, qualunque ella sia, versare quanta materia molle che basti a riempirla, onde adattandosi questa a tutte le irregolarità dell' avorio dalla parte interna e greggia, venga fatto in tal modo esattamente il modello del fusto di legno, a cui poi solidamente applicare i pezzi d' avorio in una maniera, che non sia possibile il loro disgiungimento. Ciò eseguito, ognuno egualmente comprende come possa alleggerirsi e vuotarsi questo stesso fusto, o nocciolo di legno, e come internamente vi possano esser messi in opera artificiosi mezzi metallici per sostenerlo, come si vide in proposito della Minerva del Partenone, e come anche questa cavità possa egualmente aver servito per ricevere l'inaffiamento d' olj, o di materie qualunque, che preservarono dalla corruzione e dall' umidità le più venerate e preziose produzioni degli uomini.

Ripugna al buon senso il pensare soltanto che gli antichi avessero ridotto l' avorio

come una pasta, e che si potesse in tal maniera più facilmente che ogni altra opera di fusione adattarlo a qualunque configurazione. Non mancarono pertanto in questa età nostra alcuni dotti di esporre una così strana opinione. Cita il signor Heyne questa appunto del signor Uffenbach professore di Gottinga, il quale essendosi lambiccato il cervello su alcuni oscuri passi di scrittori relativi all'ammollirsi dell'avorio, credette *col mezzo del fuoco potersi ridurre in polvere, e impastarlo coll' acqua a piacere, ricevendo così ogni forma qualunque, e riprendendo la sua prima consistenza mediante il semplice asciugamento prodotto dall' aria*. Queste risibili interpretazioni non possono essere figlie che dell'ignoranza in tutti i modi inescusabile, mentre lasciando a parte tutto ciò che di meccanico e di fisico potrebbe a questo rispondersi, ove un tal sogno meritasse di occuparci un momento, gli stessi inconvenienti pur troppo inseparabili dalla natura della cosa, esistenti presso l' antichità, ci avvisano della facilità, che

malgrado ogni precauzione avevano i pezzi d' avorio impiegati in tali lavori di disgiungersi tra loro. Se l' avorio si fosse ammollito come una pasta, e se le sezioni si fossero potute congiungere tra loro per opera d' una fusione, e non col mezzo di un glutine, i pezzi che costituivano il Giove Olimpico non sarebbersi sconnessi, e non vi sarebbe stato bisogno dell'abilità del celebre Damofoone per ricongiungerli. La gran cura, e il mantenimento dispendiosissimo che costavano simili opere, non derivava altrimenti che dal bisogno di continue preparazioni, e cautele onde le connettiture dell' avorio si conservassero senza patire nè l' azione del secco, nè la più dannosa dell' umido.

Si estende l'autore a dimostrare quanti mezzi di saldature, e giunture possonsi fare meccanicamente per ritenere quanto più possibile sia l' avorio rapprossimato senza bisogno che il glutine, o il mastice apparisca nelle fessure, non potendo restarvi che un insensibil capello, otturabile con qualunque materia aver potesse analogia coll'

avorio medesimo. Ma giova anche riflettere, che se si trattava di lavori colossali, la distanza e grandiosità delle parti impediva facilmente, che l'occhio discerner potesse le finissime connettiture, e se si trattava di figure al naturale, le sezioni dell'avorio erano bastantemente grandi da poter comporre le singole parti in tal modo, che le giunture rimanessero nelle concavità, e negli angoli rientranti, così che le parti proeminenti del mento, della guancia, della fronte, del naso, e i muscoli tutti, a cagion d'esempio del petto, e del ventre non erano composti, che di altrettante parti di avorio intere e liscie senza alcuna visibile connettitura. D'altronde l'effetto dell'ombra delle parti proeminenti sulle rientranti finiva di contribuire al nascondere la moltiplicità dei pezzi di cui eran composti simili lavori, e quelle masse di luce, e di oscuro non permettevano, che l'occhio potesse discernere in distanza gl'impercettibili tratti, che siamo avvezzi a non calcolare in un lavoro di mosaico ben connesso quantunque lucido e piano, e tanto fra

loro moltiplicati. A tutto questo si aggiugne anche la diversione cagionata da panneggiamenti fulgidissimi d'oro, e dalle altre preziosità che arricchivano questi monumenti, e maggiormente si rileverà come le temute giunture potessero appena cader sotto i sensi. Ognun sa che nei marmi è pregio della materia l'esser tutta d'un pezzo, non interrotta, non variata, non composta di più parti, e che per conseguenza il menomo segno di congiunzione è difetto spiacevole all'occhio che ne diminuisce anche il pregio reale; ma nelle opere di scultura policroma, e specialmente nella statuaria criselefantina tutto contribuendo ad eliminare l'unità della materia, l'occhio era già avvezzo a non essere tanto rigoroso in questa parte con una certa connivenza alla propria illusione; e il senso della cosa in se stessa, ed il gusto di un tal genere di lavoro distraevano realmente l'occhio dalle giunture delle parti quand'anche la perfezione dell'unione, e le proprietà dell'avorio non le avessero realmente rese insensibili, e quasi matematicamente invisibili.

Riconosce l'autore dall'antica storia degli animali scritta da Eliano, che la colla del pesce Oxyrineus serviva per saldare gli avorj, dicendosi da questo scrittore, che era di un'assoluta necessità nelle officine degli statuarj della Grecia che lavoravano in avorio; cosicchè la deduzione non abbisogna in tal caso di sottigliezza d'ingegno, ma sembra cosa innegabile, e positiva, che di questo tenacissimo glutine si servissero principalmente per l'adesione dell'avorio al fusto, e la congiunzione delle parti tra loro medesime.

Non può prescindere l'autore dopo di aver parlato dei modi di costruzione, e di congiunzione dell'avorio in una statua di grandezza naturale in cui impiegavansi con tutta facilità tavole d'ogni figura, e di mezzana grandezza, di tornare a far parola con più precisione della necessità di ammollire l'avorio per ottenere dei pezzi più grandi onde più facilmente, e con minor numero di compartimenti, e con maggior lusso di detta materia costruire i grandi colossi. E riflettendo che i Greci nell'abbondanza di

quelle materie preziose ebbero luogo a poter scegliere accuratamente i denti della più gran dimensione, riservati ai lavori di maggior importanza e gran mole, comincia dal confutare lo sbaglio di Requeno nell' interpretazione d'un passo di Dion Grisostomo, ove ha spiegato che Fidia *mescolò l' avorio col zolfo per fare la statua di Giove Olimpico;* ed oltre aver questo scrittore errato lunge dal probabile, e dal vero nell' impossibile miscuglio e fusione della materia, ha fatto un secondo sbaglio prendendo nella versione il zolfo per l'incenso, che verisimilmente venne impiegato in unione, e non in fusione, colle tante cose che servirono a quel colosso, probabilmente essendosi riempito, e spalmato di gemme aromatiche, e di materie resinose il fusto di legno nelle cavità interne, affine di preservarlo da ogni genere di corruzione. Anche Luciano che descrive le interne parti d'un colosso d'oro e d'avorio, nella precisa cavità del nocciolo vi trova armature di ferro, uncini, ligamenti, cunei, pece, resine, cemento ec.

Questo modo indicato dallo scrittore Spagnuolo tanto contrario al retto senso, e a tutte le nozioni di chimica, e di storia naturale, che sono a cognizione di tutti, non sarebbe suscettibile neppur di esperienze. Abbiamo bensì diversi passi di classici che non ci lasciano dubbio sull' ammollire dell' avorio. Dioscoride nel suo trattato della materia medica dice più positivamente, *che la radice di mandragora bollita per lo spazio di sei ore coll' avorio aveva la proprietà di renderlo molle*. Pausania ci trasmette, *che le corna di bue e di elefante* (prendendo per corna tuttociò che esce dal capo dell'animale) *si ammolliscono talmente per l' azione del fuoco, che di circolari che sono divengono piane, e prendono ogni altra figura*. L' Abate Gedoyn nella sua versione di questo scrittore pretende, che il fuoco in luogo di ammollire l' avorio l'induri, e il sig. Goldhagen senza opporsi, nè approvare il greco autore, o il traduttor francese, opina che sia un secreto perduto, e che sia falsa la nozione di Pausania. Seneca dice in una delle sue

lettere, che il secreto di ammollire l'avorio era un' invenzione del filosofo Democrito, giustificando in tal citazione il passo dello scrittore da un evidente sbaglio di copisti. Anche Plutarco racconta un altro modo di ammollire l'avorio in un paragone, che si riferisce a questo secreto. *Come*, dic'egli, *un filo taglia facilmente le ossa infuse in una composizione di cenere, e di aceto; come ancora* l'avorio ammollito, e disteso dal zutos (*che era una specie di birra d'orzo*) *si lascia piegare, e modificare, il che non può farsi altrimente, così ec.*, dalle quali cose tutte riunite è indubitato, che gli antichi conoscevano più d'un mezzo per ammollire, e piegare non mai per fondere l'avorio; che il calore era uno dei mezzi per ottenerlo, e non già il fuoco preso materialmente, come disse alcuno dei citati interpreti che in unione al calore era d'uopo un fluido, e un vapore per conseguenza; che veggiamo ciò farsi sempre dei legni più duri, rendendoli molli e flessibili, e che inoltre il semplice vapore dell' acqua calda basta a piegare una laminetta

di avorio sottile senza pericolo di frangerla, o di nuocere alla sua bianchezza; e che per conseguenza una serie d'esperienze potrebbe condurci a distendere la circolare materia che nella cavità del dente dell'elefante presenta una grossezza dall'uno ai due pollici e non più, distendendola in piano secondo le fibre naturali dell'avorio. D'altronde se gli scrittori ci avvisano, che questo era un secreto anche al loro tempo (secreto però non dissimile da quelli di tante arti, e manifatture, che denominano con questo nome infinite delle loro pratiche) convien dire, che non era cosa notissima volgarmente, come non l'è oggi, il colorarsi dei vetri, la doratura de'cristalli, i colori dello smalto, la fusione di tante gomme, e vernici, e cento altre pratiche, o scoperte che meritarono a'loro autori una patente d'invenzione, e che si conoscono da pochi, e rimangono esposte a perire talvolta coi loro stessi inventori.

Finalmente è cosa facilissima a comprendersi in tal maniera, come un solo artefice potesse aver condotti a perfezione tanti

immensi colossi, il cui lavoro d'un solo avrebbe con qualunque altra meccanica esecuzione assorbito il tempo della vita d' un uomo. Fatta la forma sul modello prima condotto a tutta la perfezione, e fatte della forma tante sezioni quante corrisponder dovevano a' disgiunti pezzi d'avorio, potevano in ciò lavorare contemporaneamente in numero grandissimo artefici subalterni conducendo il lavoro a tal grado di perfezione, che non restasse all' inventore a dare che l'ultima pulitura. Oltre la certezza comprovata, che Fidia fece il modello in grande di questa statua, come debbe averlo fatto d'ogni altra, nulla convincerà maggiormente, che la grandezza di questi modelli non fu mai ostacolo a simili esecuzioni, quanto ciò che Plinio ci espone come testimonio oculare, vale a dire, che Zenodoro aveva fatto in terra il modello d' un colosso di cento piedi, cioè un modello tre volte più grande del Giove Olimpico. E aggiungerò che al tempo di Plinio le arti non potevansi dire in uno stato di maggior perfezione, che a quello di Peri-

cle, che anzi tutto il buono che era in Roma era derivato dalla Grecia.

Dopo l'esposizione delle quali cose, l'autore tratta in un articolo separato delle cure, e dei modi impiegati alla conservazione di simili monumenti.

Termina egli la sua grand'opera confutando più partitamente le opinioni che emisero in proposito della costruzione delle statue d'oro e d'avorio gli altri eruditi più sopra qui indicati: dalle quali cose se non risulta con bastevol chiarezza, che il modo indicato dal sig. Quatremére sia precisamente quello che impiegarono gli antichi, bisogna convenire che questo almeno è dedotto dalle pratiche dell'arte, dalle cognizioni fisiche delle materie, dalle opinioni dei classici consultate, e riunite, e dalla maggior ragionevolezza, non abbisognando di ricorrere a' prodigj ove abbiamo l'assistenza immediata dei mezzi naturali. Finchè non venga alcun altro (il che sarà difficilissima cosa) che produca più chiari, e più nuovi argomenti, sarà quest'opera la sola che ci renda chiaramente un' idea dei lavori dell'

antichità. E siccome alle teorie qui esposte bello sarebbe adattare le pratiche, nulla sarebbe più onorevole alla magnanimità, e all'unione dei Principi della Cristianità, che soli potrebbero avere i mezzi di farlo, quanto il commettere a Canova l'esecuzione della sua statua colossale della Religione in oro e in avorio, collocandola nel Panteon, come il tempio il più degno di simil lavoro.

Quest'opera non costerebbe meno dell' escavazione d'un canale, dell'edificazione d'una fortezza, dell'erezione d'un Palazzo reale, e nella riunione de'mezzi, che si impiegherebbero per farla, oltre il ridurre a pratica tante teorie importanti, le arti riceverebbero grande incoraggiamento, molti diversi ingegni potrebbero occuparsi di queste meccaniche, subordinati alla direzione di quel solo, a cui senza tema di bassa gelosia si presterebbero sommessamente, e starebbe in faccia ai secoli che verranno un gran monumento di vera concordia, espresso da un'opera degna dei secoli di Pericle, e di Alessandro.

Non intendiamo noi però coll' enunciare questo desiderio di dichiarare una prematura persuasione in favore di queste meccaniche esecuzioni, quantunque non sarebbe debole appoggio l' ammirazione che riscossero dal tempo di Pericle fino dopo Giuliano da tutto il mondo: e per decidere francamente del vizio di tali pratiche, sebbene dovute in parte alle opinioni religiose, a noi sembra che il fatto fosse d' ogni teoria più opportuno, e che un solo tentativo non essendo la ruina dell' arte, non si correrebbe mai rischio che venisse riprodotto così facilmente, ancorchè il saggio fosse per riescire meno infelice che non si crede comunemente.

FINE

SPECIAL 88-B
3627

GETTY CENTER LIBRARY